

العلم.. والضمير

أصبح الاحتفال بعيد العلم من التقاليد التي تحرص هذه « المجلة » على المحافظة عليها . اعتقادا منها أنه أدخل أعيادنا القومية في رسالتها، وألصقها بالدور الذى تحاول القيام به .

والحق أن احتفاء الدولة بالعلم لم يعد قاصرا على يوم عيده ، بل امتد ليشمل الأيام كلها ، وأصبح شعارا من شعارات العمل الثورى فى كل مجال . فهدفنا هو الاشتراكية العلمية ، وطريقنا اليها هو التخطيط العلمي ، وأدواتنا هى العلم المتخصص والخبرة فى كل ميادين الفكر والعمل .

لقد انتهت اليوم ، أو كادت ، صورة العالم العاكف على مجهره ، المنعزل عن مجتمعه ، وأصبح العلماء عمالا يشاركون ، بأوفى نصيب ، فى بناء حياتنا الجديدة ، وغرس جذور اشتراكية الكفاية والعدل فى أعماق تربتنا العريقة .

ولم يعد العلم قيمة رفيعة فى ذاته ،وبصرف النظر عن منافعه وتطبيقاته ، بل زاد رفعة وشرفا حين أصبح ملجأنا الوحيد الأخير فى حل مشكلاتنا الحيوية الكثيرة .

غير أننا اذا كنا نلح اليوم فى تكريم العلم والاحتفاء به والالتجاء اليه ، فينبغى ألا ينسينا ذلك الكوارث الرهيبة التى ألحقها العلم بالبشرية ، ومازال، كلما تخلى عن ضميره . فالعلم طاقة جبارة هائلة ، من الممكن أن تتجه الى الخراب والدمار ، ما لم يقيدها ويوجهها ايمان قوى عميق بالقيم الروحية الخيرة .

وهذا هو الدور الخطير الذى ينبغى ان تضطلع به الفنون والعلوم الانسانية ، حين تقضى على عزلة العالم المتخصص فى معمله ،وتشركه فى قضايا الانسانية ومشكلاتها ، وتدربه على تذوق الجمال والاحساس بالقيم الروحية النبيلة التى توارثها البشر عبر الأجيال .

لذلك فاحتفاؤنا بالعلم وحاجتنا اليه لا ينبغى أن يصرفنا عن الاهتمام بالفنون والانسانيات ، فهى صانعة الضمير وباذرة الجمال والمحبة والوعى بقيم الخير والعدالة فى النفوس . والعلم بمفهومه السليم لا يقتصر على الطبيعة والكيمياء والفلك .. وغيرها من فروع العلم البحت ، بل يشمل كذلك العلوم الانسانية والجمالية . انه نظرة ومنهج قبل أن يكون تخصصا ضيقا ، نظرة موضوعية أمينة، ومنهج دقيق متكامل ، لا يعرف التحيز ولا التعصب فى مواجهة مشكلات الكون .

وهذا هو المعنى الذى نحققه فى عيد العلم حين نكرم الفنانين والأدباء ودارسى الانسانيات الى جوار أساتذة العلم البحت ، وهذه هى القيمة الكبيرة التى نزرعها فى نفوس ناشئتنا حين نكرم البراعم المتفوقة منهم الى جوار الأساتذة والرواد .

فليكن علمنا دائما مقترنا بالضمير،ولنحرص على قيمنا الروحية الأصيلة ، لتهدى تقدمنا فى العلم وتطبيقاته ، ولتكن جهودنا دائما فى خدمة الجمال والحب والسلام فى ظل مجتمع الحرية والعدالة الذى نسعى جاهدين لتحقيقه. ليكون الأنموذج المحتذى لكل شعوب الشرق الناهضة .

ولتكن أيامنا كلها أعياد علم لا تنقضى .

المجلة

العقل العربي نافذ وجريء

كلمة الرئيس عبد الرحمن عارف في عيد العلم

انه لشرف عظيم أن تتاح لى هذه الفرصة المباركة فأجد نفسى فى هذا الحرم الجامعى بين أجلة العلماء والباحثين من رجال الفكر والأدب والفن • ويغمرنى شعور بالاعتزاز والاعجاب بهذا المظهر المشرف فى تكريم العلماء فى يوم العلم الذى تنفرد به القاهرة ، كما انفردت بغداد أيام الخلافة العباسية بالأمس فى اكرام العلماء والباحثين والمترجمين والأدباء والشعراء والمغنين •

ان فى هذا التكريم – أيها الأخوة – تندفع العبقرية العربية لابراز مواهبها الكامنة فى الاسهام فى فهم أسرار الكون ، والتغلب على قوى الطبيعة ، وتذليلها للاستثمار والتعليم•

ان فى هذا التكريم برهانا على أننا أمة فى طبيعتنا حب العلم ، والتقدم ، والسير الى الأمام دون تراجع •

ولقد أبهر أسلافنا العالم بما قاموا به فى الطب والهندسة والرياضيات والفن والريادة والأدب والتشريح• وبنوا حضارة كانت تفوق حضارات الأمم التى كانت تعيش من حولهم• ولم يرضوا أن يتخلفوا ، بل كانوا أساتذة العالم ، وكان طلاب العلم يفدون الى حواضرهم يستمعون الى علمائهم ، وينتظمون فى حلقات دروسهم •

وهذه اليقظة العربية الشاملة اليوم تبشرنا بمستقبل زاهر يحقق لنا ماكان عليه أسلافنا • من قبل ، فى تفوقهم على من سواهم من الأمم ، فاننا لا نرضى اليوم أن نبقى عالة على الأمم نستدر عطفها فى عدتنا وعتادنا ، فى ألبستنا وأدويتنا وأبنيتنا ، اننا نريد أن تبرز العبقرية العربية تارة أخرى ونعود أساتذة العالم كما كنا قبلا •

فلقد بنيت الحضارة الأولى على شواطىء النيل ، وشواطىء الرافدين ، وكانت الحضارة العربية الاسلامية همزة الوصل والعلم الأول بين القديم والحديث وهى التى أيقظتنا من سباتنا •

ان العقل العربى عقل نافذ وجرىء فاذا كان تخلف عصورا طويلة بفعل الحوادث الاستعمارية الطارئة ، فقد تحرر اليوم وقد هيأت له حكوماته المتحررة وسائل البحث وسهلت له السبل للوصول الى ما يريد ، فلا عذر له اليوم – ان تخلف عن ركب العالم الذى أصبح يتسابق فى الفضاء •

اننا نريد من شبابنا وعلمائنا أن يعكفوا على بحوثهم ودراساتهم ويصبروا ويثابروا والصبر والمثابرة فى طبيعة أسلافنا ومن صلب عقيدتنا • والبحث العلمى يتطلب منا الصبر والمثابرة ومن صبر ظفر • لقد كان الصبر والقعود لاستجادة البحث والدرس عنوان العلماء من أسلافنا • وكان سلمهم الوحيد الذى ارتقوا به الى الذروة فعلينا أن نتخذ هذا الطريق الواضح •

ان تكريم العلماء فى هذا اليوم برهان على استجادة أعمالهم ، وبرهان على الترحيب بنتاج مثمر ومفرح •

لقد برزت العبقرية العربية فى التشريع وان كتب فقهائنا تعطيكم صورة واضحة فى قدرة العقل العربى على وضع قواعد المجتمع الفاضل. وبرزت العبقرية العربية فى الطب والفلسفة والرياضيات والهندسة والفلك والعقاقير والأدوية والفن والريادة • فماذا يعوزنا اليوم؟

اننى لا أجد مبررا لتخلفنا بعد أن تهيأت لكم جميع الأسباب التى يمكن تهيئتها للطلاب فى العهد الثورى الحاضر •

ان على شبابنا أن يضحى براحته حتى يصل الى هدفه العلمى لينال شرف هذا التكريم •

اننى – أيها الاخوة – اذ أهنىء الفائزين بالدرجات العلمية والجوائز الرمزية انقل اليهم اعتزاز الشعب العراقى الشقيق وتهانيه الى شقيقه شعب العربية المتحدة بهذا الرعيل من العلماء راجيا له السعادة والازدهار فى ظل هذه اليقظة الفكرية المجيدة •

وفقكم الله لخدمة وطننا العربى انه سميع مجيب •• والسلام عليكم •

علم بلا طبقية ولا احتكار ولا كهنوتية

كلمة الرئيس عبد الناصر في عيد العلم

أيها الاخوة .. باسمكم جميعا أعبر عن سعادتنا باشتراك الرئيس عبد الرحمن عارف معنا فى هذا العيد .

أيها الاخوة .. تبقى مناسبة عيد العلم دائما بين أغلى المناسبات التى أنتظرها كل عام .. حريصا على حضورها .. ساعيا الى المشاركة فيها .. سعيدا وراضيا .. مليئا بالاطمئنان على غد أمتنا .. واثقا أن حركتها الى أمام ماضية فى طريقها .. متوجهة الى المستقبل ثابتة الخطى .. متأهبة لاحتمالاته العظيمة .. مستعدة للقائها .. قادرة على التأثير فيها بمقدار ما تتأثر بها .

وهذه هى الصورة الأمينة لحيوية أى أمة من الأمم .

اننا لا نستطيع فى الحكم على أى أمة من الأمم أن نجمد حركة الزمن نفسها .. ثم نحكم على هذه الأمة عند موقعها الذى تكون فيه حين نظرتنا اليها .. مثل هذا الحكم يصبح ظالما .. ينسى أن التخلف كان على الكثيرين فرضا مفروضا .. وانما نقيس حيوية أى أمة بحركتها للخلاص من أسباب تخلفها أولا ـ ثم بحركتها للأخذ بأسباب التقدم ثانيا .. لايتوقف الزمن ولا تتوقف الحياة ..

ونحن هنا فى عيد العلم : ما الذى نراه فى حقيقة الأمر ؟ ..

اذا حللنا الصورة التى نعيش معها هذه المناسبة كل عام .. فاننا نجد ما يلى :

موكب العلم يسير ..

والتفوق والامتياز يتقدمان الصفوف ..

وأجيالا من الشباب طالعة ومتجددة ..

ثم مجتمعنا يحس بذلك كله ويقدره .. ويعبر عن ذلك من خلال ارادته التنفيذية المتمثلة فى الدولة .. وهذا بدوره يعطى قوة دافعة تعين على الاتصال والاستمرار .

معنى ذلك أننا هنا .. فى هذا المكان من كل عام .. نطل ـ فى حقيقة الأمر ـ على حركة التقدم ذاتها .. ونراها رأى العين ونشحن بالتفاصيل معها آمالا كبيرة تجيش فى قلوبنا .

ويقوى من آمالنا هنا ادراكنا بأن النضال الواعى لأمتنا قد أحاط حركة التقدم فى وطننا بضمانات عزيزة ..

ان عماد التقدم فى بلادنا الآن ‥ علم بلا طبقية ‥ علم بلا احتكار ‥ علم بلا كهنوت ‥

علم مفتوح للجميع ‥ ومن أجل الجميع ‥ كل بقدر استعداده ‥ وكل بمدى جهده ‥ وكل بحدود طاقته ‥

ذلك جانب من الصورة حققناه ، ويستتبعه جانب آخر لابد أن نحققه.

اذا كان النضال الواعى لأمتنا قد جعل العلم للجميع ‥ فان الوعى النضالى لها لابد أن يستتبع ذلك بجعل العلم للمجتمع ‥ أى بالوصول الى العلم الملتزم .

وأقول على الفور ‥ ان العلم الملتزم ليس معناه أن نطلب الى العلماء ترديد الشعارات ، أو أن يتركوا أماكنهم فى الجامعات والمعامل ، لالقاء الخطب ‥ ليس ذلك هو العلم الملتزم ‥ وذلك لو سقطنا فيه يصبح طفولة ساذجة فى تصور المعنى الحقيقى لالتزام العلم ‥

العلم الملتزم فى أى وطن من الأوطان هو العلم الذى يتسع لآمال هذا الوطن ‥ ومعنى ذلك أنه يعيش فيها ‥ وأنه يعانيها ‥ وأنه قادر على خدمتها ‥ هو باختصار العلم الذى لا يكون السؤال الأول على لسان أصحابه هو : كم أخذنا ؟ وانما يكون السؤال الذى يسبقه هو : كم أعطينا ؟ ‥

ان أى عملية حساب بسيطة كفيلة بأن تظهر الثمن الفادح الذى تدفعه الجماهير لكى تصل بواحد من أبنائها الى العلم المتقدم ‥ فاذا بلغ مكانه وتصور أن وصوله اليه يعطيه الامتياز ، ولا يفرض عليه التزاما ، فلقد وقع فى الخطأ والخطيئة ‥ خطأ الحساب ‥ ثم خطيئة الجهل الاجتماعى ‥

ان القيمة الحقيقية الفعلية والاجتماعية ‥ لأى فرصة تتاح لواحد منا ‥ هى أن يتحول بكل ما أخذه الى مصدر عطاء للذين أتاحوا له ومكنوه وحققوا امتيازه ‥ والا فهو شجرة عقيمة عاشت من الأرض وارتوت بعرق السواعد ‥ وأحاطتها الرعاية بكل أنواعها ‥ وامتلأت بشعاع الشمس ‥ ثم لم تعط فى النهاية زهرا ، أو ثمرا ، أو ظلا !‥

ان الأخذ من المجتمع بغير عطاء استغلال . والنمو على حساب الجماهير ، ثم التخلى عن خدمة آمالها هروب .

وليست هناك تعلة تقبل للتنصل من التزام العلم مهما كان منطقها ‥ والمنطق الوحيد المقبول هو النضال لتذليل أية عوائق واخضاعها ، لكى يستطيع العلم أن يقدس نفسه بالالتزام :

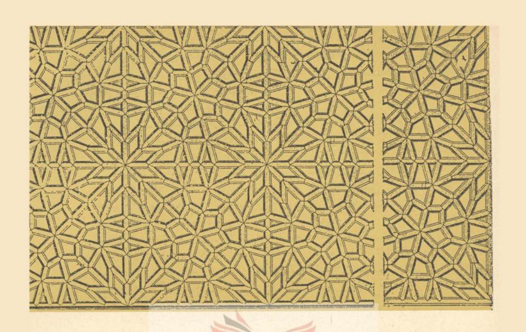
العلم للجميع ‥ هذا جانب من الصورة ‥

والعلم للمجتمع ‥ هذا هو جانبها الآخر ‥

وفقكم الله ‥ والسلام عليكم ورحمة الله .

تنشر المجلة ابتداء من صفحة ٧٣

دراسات مفصلة عن جميع الفائزين بجوائز الدولة فى العلوم والفنون والآداب ......



عصر إحياء التراث العربي وتجديده

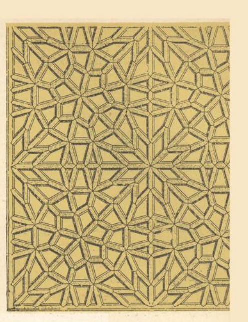
(٦٥٦ - ٩٢٣ هـ)

بقلم الدكتور شوقي ضيف

لعل عصرا لم يظلمه الباحثون المعاصرون من عرب ومستشرقين كما ظلم العصر الممتد من سقوط بغداد في أيدي المغول سنة ٦٥٦ للهجرة الى سقوط دولة المماليك المصرية الشامية في أيدي العثمانيين سنة ٩٢٣ فقد سموه خطأ باسم العصر المغولي ونعتوه بأنه كان عصر انحطاط وضعف في جميع شئون الحياة العقلية والأدبية ، وقالوا ان العلماء والأدباء عاشوا فيه بالقياس الى أسلافهم معيشية التابع للمتبوع ، معيشة تقليدية خامدة جامدة ٠

وهو حكم جائر ، كتب له ان يذيع ويشيع على الألسنة وان يلقى أستارا صفيقة على هذا العصر تحجب حقائقة العلمية والأدبية عن أنظار الباحثين المعاصرين ، بحيث لا نسمع

ويدور الزمن دورات حتى القرن السادس الهجرى ، واذا بغداد خائرة القوى خورا جعل الشام تستيئس من نصرتها لها فى محنتها مع الصليبيين ، ويعرف نورالدين ببصيرته النافذة أن لا أمل فى استئصال جذورهم والقضاء عليهم بدون مصر ، وينتدب للمهمة الخطيرة صلاح الدين الأيوبى وعمه أسد الدين ، وسرعان ما تتجمع قوى القطرين الشقيقين ، وتسدد الى الصليبيين ضربات قاصمة تحطم جموعهم حطما وتهدم حصونهم هدما وتملأ الارض عليهم هولا . وتظل فلول منهم ببعض الثغور ، ويطردهم منها المماليك الى البحر المتوسط وما وراءه خاسئين مدحورين . وفى هذه الأثناء يتدافع المغول المغيرون من الشرق وتسقط بغداد فى أيديهم وتغرهم الأماني ، فيتقدمون الى الديارالشامية ويسحقهم المماليك فى عين جالوت ، ويتوالى سحقهم كلما حدثتهم أنفسهم طوال العصر بالالمام بالشام ، سحقا لا يكاد يبقى منهم ولا يذر .



ومن الظلم البين لهذا العصر الذى محقنا فيه المغول والصليبيين ودمرنا جموعهم تدميرا أن يوصف فى ديارنا المصرية الشامية بأنه كان عصر انحطاط واعياء فكرى وعقم شديد ، لا لما رد الينا فيه من قوانا الحربية الضاربة فحسب ، بل أيضا لأننا حملنا فى قوة حينئذ أمانة الحضارة العربية ، مما جعل بلادنا ملاذا لعلماء صلقية وأدبائها منذ سقوط جزيرتهم فى أيدى النورمان ، كما جعلها ملاذا أيضا لأدباء الأندلس وعلمائها منذ أخذت مدنهم تسقط فى قبضة الأسبان . وفى هذه الأثناء كانت النهضة العلمية الأدبية ببغداد قد أصابها غير قليل من العطل ، بينما ظلت الحياة العقلية والفنية ناشطة فى ديارنا الشامية المصرية ، بل لقد احتدم نشاطها واضطرم اضطراما ، اذ أزكت مقاومتنا للصليبيين والمغول وانتصاراتنا المدوية عليهم نارنا الفكرية وأمدتها بحطب علمى وأدبى جزل دفعها الى التوهج توهجا قويا . ومن أجل ذلك نرى ألا توضع سنة ٦٥٦ للجهرة وما حدث فيها من اكتساح المغول لبغداد حدا فاصلابين عصرين مختلفين فى ديارنا الشامية المصرية ، فقد

منهم الا كلاما معادا مكرورا عن تعطل النهضة العربية فيه وجفاف ينابيعها الثرة وأن الشرق العربى قضى عليه حينئذ بالخمول وألا يحتفظ ألا بشىء ضئيل نحيل من حضارة الأسلاف وما اتصل بها من علم وأدب ــ وهو كلام يلقى على عواهنه دون فحص وبحث ، فهل حقا كانت بغداد حين اكتسحها السيل المغولى حاملة لواء حضارتنا العربية وحدها ، بحيث اذا قوض المغول ما بها من تلك الحضارة العتيدة تداعت أركانها ولم تقم لها قائمة أو أن بلدانا عربية كثيرة شاركتها فى حمل هذا اللواء منذ أجيال بعيدة ، بحيث كتب له ألا يسقط حين يصيب يدها من الشلل السياسى ما يحول بينها وبين المشاركة فى حمله ورفعه ؟ . الحق أن بلدانا عربية متعددة مثل حلب ودمشق والقاهرة وقرطبة أخذت منذ القرن الرابع الهجرى تزحم بغداد بمناكب ضخمة وأيد قوية صلبة فى رفع هذا اللواء الى أجواز الفضاء .

أخذت تلك الديار منذ القرن السادس الهجرى تتآزر تآزرا عظيما لا فى الميدان الحربى ونضال أعدائها أقوى نضال وأمجده فحسب ، بل أيضا فى الميدان العلمى والأدبى ، اذ دفعت صلاح الدين وآل بيته الى العناية البالغة بتأسيس مدارس العلم والمعرفة . وفى نفس الاتجاه دفعت سلاطين المماليك فى هذا العصر الذى نتحدث عنه ، بحيث لم تكد تخلو مدينة بل قرية كبيرة فيه من مدرسة ترسل الشرر العلمى والأدبى الى كل ما يحيط بها ، مما هيأ للديار المصرية الشامية نهضة ثقافية محققة ، وقد مضت تضم الى صدروها فى اعزاز كثيرين من علماء الأقطار العربية وأدبائها الذين وفدوا عليها فى القرنين السابع والثامن الهجريين وفتنوا فتنة شديدة بنهضتها ، فنزلوها وقطعوا صلتهم ببلدانهم وأوطانهم الأصلية نذكر من أعلامهم على سبيل المثال ابن البيطار المالكى الأندلسى نزيل القاهرة ، وهو أعظم الصيادلة قبل العصر الحديث ، كما نذكر ابن مالك الطائى الجيانى نزيل دمشق ، امام النحو المشهور ، وابن سعيد الغرناطى المؤرخ الأدبى نزيل القاهرة وحلب ، وابن خلدون التونسى مؤسس علم الاجتماع الذى اتخذ القاهرة دارا له ، ومثله ابن منظور اللغوى الافريقى . وبذلك كانت تنتظم فى هذا العصر بين أبناء القطرين : المصرى والشامى أبناء الأقطار العربية الأخرى دورة علمية وأدبية أشبه ما تكون بالدورة الدموية .

ولم يحدث فى أثناء هذه الدورة الحية الرائعة أن توقفت نهضتنا العلمية الأدبية أو أعقمت وأجدبت ، أو انحدرت – كما يقال – فى هوة من الانحطاط والاعياء ، انما الذى حدث أن دور العلم والمعرفة تنوعت تنوعا واسعا وأنه أخذت تنشأ مدارس ومعاهد كثيرة تعنى بهذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة والعلم ، مما جعلنا نحتل حينئذ – عن جدارة – مكان الزعامة الثقافية فى الأقطار العربية . كما جعلنا موئلا لحضارتنا الخالدة ، وحماة لها من أن يمسها توقف أو تعطل أو عقم ، فقد بذل لها فى القطرين الشقيقين العلماء والأدباء والصناع المختلفين كل ما استطاعوا من قوة وجهد ونشاط ، لتظل مونقة ، وتظل مزدهرة مثمرة .



ولكى يحقق العلماء والأدباء المصريون والشاميون كل ما ابتغوا لحضارتنا من نماء وازدهار وائمار نراهم يعتمدون فى ذلك على عملين رائعين : العمل الأول الحفاظ على التراث العلمى والأدبى ، بحيث تظل مصادره التى أبدعتها الأجيال السابقة ، بل بحيث تحيى فيها الأجيال الجديدة حياة خصبة ، حياة تتغذى عقولهم فيها بكل ما خلفه الأسلاف من معارف علمية ، كما تتغذى قلوبهم بكل ما خلفوا من آيات أدبية . والعمل الثانى تجديد هذا التراث وتنميته بادخال اضافات عليه لم تخطر للأسلاف على بال اضافات تقدم غذاء جديدا للعقول والقلوب والأرواح . وبذلك اتخذت عنايتهم بالتراث العلمى والأدبى وسيلتين كبيرتين . وسيلة احياء التراث بعرضه عرضا دقيقا وشرحه وتفسيره ، ووسيلة تجديده بما يضاف اليه من زاد علمى ومتاع أدبى ، حتى ليصبح الوصف الدقيق لهذا العصر انه عصر احياء التراث العربى وتجديده .

وكان أول ماعنا العلماء المصريون والشاميون فى احياء مصادر التراث العلمى تحرى روايتها وألا يدخل على ألفاظها أى تحريف أو تغيير ، ولذلك طلبوا فيها ألا تؤخذ من الصحف المكتوبة مباشرة ، انما تؤخذ سماعا من أفواه العلماء الذين اشتهروا بدقتهم وشدة تحريهم وأنهم لا يحرفون الكلم عن مواضعه ، مهما كان عندهم من ثقوب الفهم والقدرة على التصرف بالألفاظ والعلم بدلالاتها ومقاصدها . وبذلك ظلت تتداول وتنقل شفاها من كل جيل الى الجيل التالى له ، وكل جيل يرعى الأمانة

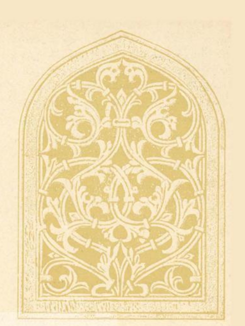
فى الرواية للنص غير مسوغ لنفسه ادخال أى تعديل فى لفظ من ألفاظه ، بل فى أى حرف من حروفه ·

وهداهم تدقيقهم فى رواية التراث على هذا النحو المتشدد فى التمسك بكل حروفه وألفاظه أن يفردوا مباحث طويلة لطرق السماع عن الشيوخ ، ومتى يصح لتلميذ أن يروى عن أحد شيوخه كتابا من الكتب القديمة ، واشترطوا فى كل تلميذ يروى كتابا أن يكون شيخه قد أذن له بذلك لا اذنا شفويا، بل اذنا مكتوبا يكتبه الشيخ له على نسخته المخطوطة ، وسموا ذلك اجازة ، ونجدها مسجلة على كثير من مخطوطات العصر، اذ يكتب الشيخ مثلا : أجزت فلانا برواية هذا الكتاب عنى ·

ويروعنا أنهم نفذوا فى أثناء ذلك الى وضع المنهج القويم لاخراج نسخة وثيقة من كتاب تعددت أصوله وطرق رواياته ، وخير ما يصور ذلك اخراج اليونينى الحافظ الدمشقى المشهور لصحيح البخارى ، فقد رأى أن يحكم اخراجه فى أدق صورة ممكنة ، حتى يزداد الناس انتفاعا بأحاديثه النبوية ، فجمع فى يده وتحت بصره أشهر الأصول المعروفة منه لعصره ملاحظا ما بين روايات الأحاديث فيها من فروق وخلافات ، وأخذ يخرج من تلك الروايات والاصول نسخة علمية وثيقة ، مثبتا فيها كل وجه من وجوه الخلاف مع نسبته الى راويه والاصل الذى ورد فيه ، وصنع ذلك فى واحد وسبعين مجلسا يحضره جماعة من العلماء ،كان كل منهم ينظر أثناء قيامه بصنيعه فى نسخة معتمدة من الصحيح ، لغرض المراجعة والمقابلة، وابن مالك العالم النحوى المعروف يسمع له كما يسمعون ، ويوضح ويصحح - بطلب اليونينى - بعض مشكلات الالفاظ والتراكيب· وهى صورة تبلغ الذروة فى التحقيق العلمى الدقيق للتراث العربى واحياء مصادرة على خير وجه ممكن ·

وواضح من هذا العمل لليونينى أنهم لم يكتفوا فى احياء التراث العلمى بالحفاظ على نصوصه وأدائها أداء دقيقا ، بل امتد طموحهم الى تحقيق هذه النصوص والمقارنة العلمية المتصلة بين الاصول والروايات والنسخ التى تشتمل عليها ، مقارنة تنتهى بالمحقق لنص من النصوص الى استخلاص نسخة وثيقة ، بعد طول الفحص والتثبت والتوقف فى مواضع التوقف والصدور عن يقين· وامتد طموحهم ثانية الى أن يحسنوا فهم هذه النصوص وتحليلها وتأويلها ، وحينئذ برزت عندهم فكرة شرح المصادر الأساسية فى كل فرع من فروع العلم ، وكادوا لا يتركون مصدرا مهما دون شرح وتفسير يزيل المصاعب ويكشف الغوامض فيه ، فمثلا كتاب سيبويه فى النحو يعكف عليه العلماء يقرأونه ويسيغونه ، ثم يحاولون شرحه وتفسيره ناظرين فيما كتبه سابقوهم عليه من تعليقات ، محاولين النفوذ الى شرحه شرحا يحل كل ما فيه من صعوبات ومستغلقات · ولا يكاد يوجد كتاب نحوى قديم بعده دوت شهرته الا ويقرنه أساتذة النحو فى حلب ودمشق والقدس والقاهرة بشرح يسيغ عويصه ويذلل صعابه · وبالمثل كتب القراءات والفقه والحديث النبوى، وأيضا كتب الفلسفة والطب فكتب أبقراط الطبية جميعها يشرحها ابن النفيس المصرى ، كما يشرح من كتب ابن سينا كتاب الاشارات وكتاب الهداية فى المنطق وكليات القانون فى التشريح ولا يكاد يوجد كتاب مهم فى أى جانب من جوانب العلم والمعرفة الا ويتناوله العلماء المختصون بالشروح المطولة ·

ورأى كثير من العلماء أن يختصروا المصادر الكبرى فى العلوم المختلفة حتى يقف الطلاب على ما بها من القواعد والمسائل الجوهرية دون أن يضلوا فى شعابها الكثيرة ، ويشيع حينئذ تأليف المختصرات المستقلة التى لا تقف عند اختصار مصدر من المصادر الكبرى ، بل تتجاوز ذلك الى الاستمداد من كل المصادر استمدادا فاحصا دقيقا ، بحيث تجمع القواعد العامة فى العلم ، ولا بأس من الاشارة الى ما بين أصحاب المصادر من خلافات فى اقتصاد وايجاز ، وكانوا يسمون مثل هذه المختصرات متونا · وكثيرا ما كان يعمد صاحب المتن الى شرحه ، وقد يشرحه عالم آخر من تلاميذه أو خالفيهم، ودائما يعنى صاحب الشرح بالتعمق



فى كل الأمهات الموروثة تعمقا يدفعه الى جلب مادتها فى شرحه ، وأضرب لذلك مثلا واحدا هو شرح السبكى المصرى لمتن التلخيص الذى اختصر فيه الخطيب الدمشقى علوم البلاغة فانه يذكر فى مقدمته لشرحه أنه استعان فيه بنحو ثلاثمائة مصنف يعدها عدا ويحصيها احصاء ، ومن يقرؤها يعرف أنه لم يترك مصنفا ألف فىعلوم البلاغة أو تناول مباحثها من قريب أو بعيد الا رجع اليه ، وتتوالى فى الشرح النقول عن هذه الكتب وكأننا بازاء دائرة معارف فى البلاغة تحمل كل مادتها الموروثة . ويلقانا ذلك الصنيع فى جميع الشروح التى وضعت على كل المتون فى القراءات والنحو والفقه وأصول الدين وعلم الكلام والفلسفة، فقد مضى العلماء فى مصر والشام يخالطون أسلافهم وما صنفوه فى كل فرع من فروع العلم مخالطة نادرة أتاحت لشروحهم على المتون فى كل فن أن تستحيل الى ما يشبه دوائر معارف ، تجمع كل الآراء السالفة فيه .

ولم تكن فكرة دوائر المعارف الكبرى غائبة عنهم ، ونقصد الدوائر التى تشتمل على عشرات الأسفار والمجلدات والتى تحتفظ بمادة التراث العلمى والأدبى ، وأشهر ما خلفوه فى هذا الجانب دائرتان ، هما نهاية الأرب فىفنون الأدب للنويرىالمصرى ومسالك الابصار لابن فضل الله العمرى الدمشقى ، والدائرة الاولى فى نيف وثلاثين مجلدا ، وهى مقسمة الى خمسة أقسام ، وكل قسم موزع على أبواب ، والقسم الأول يتناول ما يقابل اليوم علوم الفلك والجغرافية والتاريخ الطبيعى، ويتناول القسم الثانى كل ما يتصل بالانسان وطبائعه وآدابه وعاداته وصورة مجتمعه وما بداخله من طرق الحكم ووظائف الدولة وشئون السياسة ، وبعبارة أخرى يتناول هذا القسم العلوم والآداب المتصلة بالانسان ، والقسم الثالث يتناول الحيوانات وحشيها وأليفها والزواحف والأسماك والطير والصيد ، مما يتصل بعلم الحيوان والأحياء ، ويتناول القسم الرابع النباتات والثمار والأزهار ، مما يدخل فى علم النبات ، أما القسم الخامس فخاص بتاريخ الدولة العربية وما انشعبت اليه من امارات ودول من أقدم العصور حتى عصر النويرى متدرجابها ومنحدرا مع السنين، وفى جميع الجوانب تساق الأشعار ونماذج النثر الطريفة . أما مسالك الابصار ففى نيف وعشرين مجلدا ، وهو مقسوم قسمين كبيرين:

قسم يتصل بالارض وجغرافيتها وبلدانها وخاصة بلدان العالم العربى .

وقسم يتصل بسكانها غربا وشرقا ترجم فيه ترجمات واسعة للأدباء وللعلماء من كل صنف على مدار الزمن ، وأفاض فى العلوم الطبيعية والحيوانيةوالنباتية وفى تاريخ الدول حتى عصره،وبجانب هاتين الدائرتين الكبيرتين كتبت دوائر مختصرة فى العلوم ومصطلحاتها، منها جامع الفنون لنجم الدين الحرانى نزيل القاهرة وهو يضم نحو خمسين علما لخص المؤلف موضوعاتها ، وعرف بها تعريفا موجزا دقيقا .

وعلى هذا النحو لم يترك العلماء فى مصر والشام لهذا العصر وسيلة الى الرجوع بالتراث العربى الى الحياة الا سلكوها فى موسوعات صغرى وكبرى وفى شروح مطولة

ومختصرة تجمع مادته وتستقصيها استقصاء ، وهم يحيون نصوصه ويكفلون لها كل ما يمكن من ضبط وصحة وسلامة فى الأداء ، نافذين الى شرحها واختصارها فى متون تستخلص حقائقها الكلية كما يستخلص العطر من الزهر ابتغاء أن يسيغها معاصروهم خير اساغة ويتمثلوها أدق تمثيل ، بحيث يتقنونها فهما ودرسا وتأويلا وتفسيرا الى أبعد حدود الاتقان .

٣

وكان طبيعيا فى هذا العصر وقد عاد تراثنا العلمى العربى الى الحياة حياة خصبة أن يندفع العلماء فى مصر والشام الى تجديده وتنميته والاضافة اليه اضافة تختلف من علم الى علم قوة وضعفا وسعة وضيقا . ونحن نستعرض فى اجمال بعض ما حققوه من اضافات جديدة فى مختلف العلوم ، ونبدأ بعلوم اللغة والنحو، أما فى اللغة فقد نفذ السيوطى فى كتابه « المزهر » الى تطبيق ما وضعه المحدثون على رواية الحديث النبوى من نقد للسند والمتن على الرواية اللغوية ، فاذا منها متواتر واحاد ومرسل وافراد ومضطرد وشاذ وضعيف ومنكر الى غير ذلك من ألقاب رواية الحديث ، جمع لها من كتب اللغة الشواهد والأمثلة ،فاذا اللغة علم نقدى يلتقى مع نقد الحديث ومصطلحاته التقاء علميا بارعا . وأضاف ابن منظور الى معجمه الذى يقع فى عشرين مجلدا والذى سماه بحق « لسان العرب » اضافة جديدة بارعة : ولا نقصد جمعه واستقصاءه لمادة اللغة وشواردها وشواذها فقد كانت مجموعة مستقصاه قبله ، وانما نقصد المادة الشعرية الغزيرة التى أضافها الى معجمه ، فقد عكف على دواوين الشعر فى العصرين الجاهلى والاسلامى عكوفا حول أبياتها فيه أو بعبارة أدق جمهور أبياتها الى بطاقات وزعها على المواد اللغوية المختلفة فى معجمه ، بحيث ، أصبح من واجب كل من ينشر ديوانا اسلاميا أو جاهليا أن يراجع ما جاء فيه من أشعار على ما أودعه منها ابن منظور فى معجمه لسبب بسيط وهو أن مايتمثل به دائما من الأبيات يخلو من التصحيفات التى تمتلىء بها مخطوطات الدواوين خلوا يعين فى نشرها نشرا علميا صحيحا .

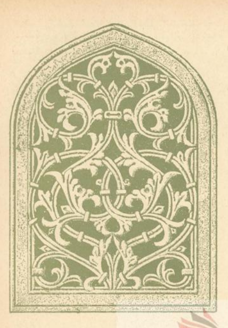
أما فى النحو فان السباق بين نحاة العصر وأسلافهم كان عنيفا ، وهم دائما يبدأون بتسجيل آرائهم ثم يأخذون فى مناقشتها مصححين أطرافا منها ونافذين الى آراء جديدة كثيرة ، بحيث أصبحت لنا فى النحو مدرسة مصرية شامية تتميز بآرائها المستقلة ، كان من أعلامها ابن هشام المصرى الذى يقول فيه ابن خلدون : « ما زلنا ونحن بالمغرب نسمع انه ظهر بمصر عالم بالعربية يقال له ابن هشام أنحى من سيبويه » وهى شهادة عظيمة من ابن خلدون ومعاصريه ، ومن يرجع الى كتبه النحوية وخاصة « مغنى اللبيب عن كتب الاعاريب » يجده يحاور سابقيه من النحاة محاورات بارعة نافذا فى تضاعيفها الى آراء كثيرة لم يثيروها ، وغالبا تكون آراؤه أكثر دقة ، ولا أبالغ اذا قلت انه يسبق جمهور النحاة فى تحليله لمسائل النحو تحليلا يسمو به الى الكمال الذى يطمح اليه العالم النحوى الممتاز .

وازدهرت حينئذ الدراسات الدينية ونماها العلماء نموا عظيما ، أضافوا خلاله كثيرا من المباحث والآراء والمناهج السديدة ، ومن روائع ما نقرؤه فى العصر مقدمة ابن تيمية الدمشقى فى أصول التفسير ، وفيها يوجب على كل مفسر للذكر الحكيم أن يكون الاصل الاول الذى يندفع منه للتفسير بل والذى يعتمد عليه ويتخذه امامه الذى لا يحيد عنه هو تفسير القرآن بالقرآن فان ما أجمل منه فى مكان بسط وفصل فى مكان آخر وأى كلمة فيه ينبغى ألا تفسر بدون الوقوف على مواطنها المختلفة حتى تحدد دلالاتها تحديدا دقيقا وحتى لا تفسر بمعنى فى آية ومعنى ثان أو ثالث فى آيات أخرى . وبذلك سبق ابن تيمية الى ترسيخ هذا الاصل الذى راعاه الاستاذ الامام

محمد عبده فى تفسير القرآن الكريم ، وهو أصل ينبغي أن نعممه فى تفسيرنا لجميع النصوص الادبية ، بحيث نرجع دائما فى تفسير كلمات الكاتب والشاعر الملتبسة الى آثاره المختلفة حتى نقف على استخدامه الدقيق لها ومعناها المحدد عنده • وقد نضج فى هذا العصر علم مصطلح الحديث وكل ما يتصل به من نقد المتون والاصول ابتغاء التثبت من صحتها ونقد الرواة من حملة الحديث ونقد الرواية ، ووضعت لذلك كله ألقاب وموازين دقيقة ، على نحو ما يلقانا فى مقدمة ابن الصلاح وشروحها الكثيرة •

وكل من له عناية بدراسة الفقه فى مذاهبه الكبرى يعرف انه لمع حينئذ فى كل مذهب أئمة مجتهدون كانوا يفتون الناس فى كل أمر من أمورهم ، مما يدل دلالة بينة على أن فقهاء العصر لم يكونوا مقلدين ولا جامدين ، اذ فسحوا للفتوى والاجتهاد بالرأى ما وسعهم الاجتهاد ، ويكفى أن نضرب مثلا بفتاوى ابن تيمية الحنبلى الدمشقى فانه على الرغم من التشدد المعروف به مذهبه نراه يفتح أبواب الاجتهاد على مصاريعها نافذا الى كثير من الآراء الحرة الجريئة ، من ذلك انه أجاز نقد الصحابة بل نقد كبارهم وقال انه قد يقع منهم الخطأ مثلهم مثل غيرهم من البشر ، وأجاز الكفارة فى حلف الزوج على زوجته بالبينونة والانفصال فقال ان الحلف لا يقع ويجب على الحانث أن يؤدى عنه كفارة اليمين بصوم ثلاثة أيام أو اطعام عشرة مساكين أو كسوتهم ، الى غير ذلك من فتاوى ترقى به الى مرتبة رفيعة فى الاجتهاد الفقهى والملاءمة الدقيقة بين الشرع ومصلحة الاسرة والجماعة •

ومن المحقق أن كتابة التاريخ ومباحثه بلغت فى هذا العصر من الرقى ما لم تبلغه فى أى عصر سالف ، فقد ظهر فيه كثير من المؤرخين العظام واختلفت منازع كتاباتهم التاريخية اختلافات شتى ، فمنها ماتناول التاريخ العالمى الذى يبدأ بظهور الخليقة حتى هذا العصر ، ومنها ما تناول التاريخ العربى الشامل منذ ظهور الاسلام مرتبا على السنوات أو موزعا على



الدول والبلدان أو فى داخل بلد أو قطر معين، ومنها ما تناول تاريخ بعض الدول أو بعض السلالات والأسر ، ومنها ما اختص بسيرة بعض الشخصيات البارزة فى السياسة وغير السياسة • وكان للسيرة النبوية الحظ الاوفر من كتابة جديدة تقترن فيها مصادرها القديمة التاريخية بمصادر الحديث الشريف فى نصوصها الوثيقة • وكثرت حينئذ كتب التراجم كثرة مفرطة ، فمن كتب تترجم للنابهين فى العالم العربى على مر التاريخ من رجال دولة وقواد وعلماء وأدباء • قد يبلغ بعضها أكثر من ثلاثين سفرا الى كتب تعنى بطائفة خاصة من العلماء كالقراء والفقهاء والمفسرين والاطباء ، وكتب أخرى تعنى بالتراجم فى قرن معين أو بالترجمة للمعاصرين •

وتجلى حينئذ فهم المؤرخين البصير للتاريخ على أنه تاريخ للمجتمع فهما لم يسبقوا اليه ، كما تجلى تحريهم للحقائق التاريخية تحريا جعلهم ينفذون الى وضع المناهج الدقيقة لكتابة التاريخ ، ونختار لبيان ذلك كتبا أربعة هى معيد النعم للسبكي المصرى ومقدمة ابن خلدون

نزيل القاهرة لتاريخه وخطط المقريزى البعلبكى والاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ للسخاوى المصرى ٠

وكتاب معيد النعم قد يلتقى فى غايته بكتاب الجمهورية لأفلاطون وكتاب آراء أهل المدينة الفاضلة للفارابى وما يماثلهما من كتب ، تعرض للظواهر السياسية والاجتماعية من الناحية المثالية عرضا مجردا عن وقائع المجتمع وعناصره التفصيلية ٠ والسبكى يصدر عن نفس الغاية فى بيان الصورة الفاضلة للمجتمع المصرى الشامى العربى وكيف يكون مجتمعا مثاليا، غير انه لايعمد الى النظرة المجردة وبيان الحقائق الكلية مثل الفارابى وأفلاطون ، انما يعمد الى دراسة جميع العناصر التي تؤلف هذا المجتمع ، من السلطان ونوابه وموظفى حكومته موظفا موظفا وقواد جيشه وأمراء أجناده ٠ وقضاته ومن يقيمهم على بيوت الأموال ومراقبة الاسواق الى العلماء والفقهاء من كل صنف والقراء والمنشدين وخزنة الكتب والوعاظ والقصاص والمؤذنين والصوفية وفقراء الخوانق والزوايا ومعلمى الكتاتيب والنساخين والوراقين والمجلدين ٠ ولا يترك صاحب صيد أو زرع وشجر أو تجارة أو حرفة الا ويرسم له المثل الأعلى فى أداء عمله ، حتى البوابين وسائسى الدواب ، بل حتى الكاسحين المنظفين للطرق ومع كل عنصر من هذه العناصر التى بلغت عنده اثنى عشر ومائة يفصل ما يطلب فى كل عمله من مثالية سليمة ، بحيث يؤديه صاحبه على الوجه الأكمل مصورا دائما نواقص هذا الأداء عند مختلف العناصر ٠ وبذلك رسم لنا السبكى صورة المجتمع المصرى الشامى فى وقائعها الحقيقية بكل مساوئها السياسية والاقتصادية والخلقية وما يبتغى لها من كمال متيحا لنا وصفا حيا لمجتمعه التقطه من مشاهداته وما رآه تحت بصره ٠

ومقدمة ابن خلدون لتاريخه تحمل منهجا تاريخيا جديدا فيه يفسر التاريخ على ضوء الظواهر الاجتماعية ، مما جعله يفيض فى بحث هذه الظواهر بحثا أداه الى كشف علم الاجتماع أو كما يسميه علم العمران البشرى ، بكل علله وقواعده وقوانينه التى استنبطها بعقله الفذ من بنية المجتمع الانسانى وكل ما يتصل به من العوامل المناخية والجغرافية والاقتصادية والخلقية والمؤثرات البدوية والحضارية والتربوية والدينية ٠ واتخذ من تلك القواعد والقوانين مقاييس لنقد الأخبار التاريخية وتمحيصها ، نافذا الى وصف دقيق لتطور العرب الحضارى والفكرى ، متغلغلا فى بيان البواعث التى تؤدى بالدول الى الرقى والتقدم أو الى الانحلال والانهيار ، محتكما فى ذلك كله الى مبدأ العلية والسببية ، بالضبط كما يحتكم علماء الطبيعة ، اذ لا فارق عنده بين الظواهر الطبيعية والظواهر الاجتماعية فى الخضوع للتسبيب والتعليل والقوانين الحتمية ٠

وخطط المقريزى البعلبكى تاريخ لمصر يضم كل ما انبث فيها من ظواهر اجتماعية وبنية طبيعية ، ولكى يصور اهتمامه بتلك البنية وسكانها سماه « المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار » وقد مضى يتحدث عن نيل مصر ومدنها وواحاتها وآثارها ، وأفاض فى وصف القاهرة وأسوارها وأحيائها ودروبها وحاراتها وأزقتها وميادينها ومناظرها وبركها وكل ما بها من مبان ومشاهد ومساجد ، ودائما اذا تعرض للجامع أو شارع أو دار اتسع فى التاريخ ذاكرا المؤسس الأول ، اذ يضع فى كل جانب من الكتاب التاريخ المعاصر الى التاريخ الغابر ٠ ولم يترك جانبا من جوانب الحياة الاجتماعية فى القاهرة دون تسجيل ، فهى مرسومة بل مصورة بكل حماماتها وفنادقها وقصورها وأسواقها ومارستاناتها وصناعاتها ومدارسها وخزائن كتبها ، ويلتقى بكل ذلك تاريخها السياسى وما انبسط على رقعتها ورقعة اقليمها من ظل للدول المختلفة منذ الفتح العربى ، كما يلتقى تاريخها الفكرى العلمى والأدبى وتاريخها الروحى بكل ما جرى فيه من مذاهب فقهية ونزعات صوفية ودراسات دينية وبما كان بها من أديرة وكنائس ٠ ولا ريب فى أن هذا الكتاب يعد اضافة فذة فى الكتابة التاريخية أضافها هذا العصر ، فلأول مرة يدرس التاريخ درسا اجتماعيا من خلال البيئة والسكان وكل ما يتصل بهم من عادات وتقاليد

وأعياد وأزياء ، وكأن المقريزى لم يغادر كبيرة ولا صغيرة فى المجتمع المصرى الا دونها تدوين الواعى الأمين فى هذا التاريخ الـــذى ينبض بحيويه دافقة ٠

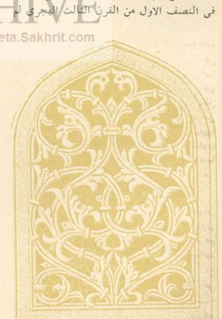
وكتاب الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التـــاريخ للسخاوى كتاب طريف فى بابه ، ويبدو من عنوانه انه دفاع عن دراسه التاريخ ، غير أن السخاوى لم يجعله دفاعا فحسب ، بل جعله أيضا دراسه خصبة للتاريخ ومصنفاته قسمها الى عشرة فصول ، بادئا حديثه فيها بتعريف التاريخ لغة واصطلاحا وبيان موضوعه وأنه الانسان والزمان ، ثم يتسع بالحديث عن فائدة التاريخ ، ناقلا فقرا من مقدمات كبار المؤرخين لتواريخهم ، تتعـــاقب فى شـــكل سيـــول ، ليدل بشهادة المؤرخـــين على أن التـــاريخ يزيد تجـارب من يقروه ويحثه على التدبر فى شئون الحياة ، ويوضح كيف أنه يفيد فائدة جليلة فى التربية الدينية ، وفى التربية الخلقية والاجتماعيه ، وأيضا فى التربية السياسية ، اذ يدفع الحـــكام الى تحقيق العـــداله التى لا تستقيم حياة الشعوب بدونها ٠ وهو يلتقى فى هذه النظرة بالمقريزى وابن خلدون ، والانه يريد للمؤرخين جميعا ان يزاوجوا فى تاريخهم بين الحديث عن الحكام والدول وبين الظواهر الاجتماعيه المادية والمعنوية وانه ليقول صراحه « ان علم التاريخ يتدخل فى علوم السياسة والاخلاق والاقتصـــاد » ٠ وليســـت دراســـة التاريخ دراسة سياسية واجتماعية واقتصادية هى كل ما يلح عليه السخاوى ، بل هو يلح أيضا على التوثق من نصوص الأخبار والتمييز بين صحيحها وزائفهـــا والتعرف على شـــخصية رواتها وزمانهم وتبين صادقهم من كاذبهم مكثرا من الامثلة التى تصور الطرفين المتناقضين ٠ ويتعرض لمن يذمون التاريخ ناقضـــا حججهـــم الخاطئة نقضا ، ولا يلبث أن يتحدث فى تفصيل عن الصفات التى ينبغى أن يتصف بها المؤرخ وهى العدالة بحيث لا يداخله هوى من عداوة شخصية أو نحلة مذهبية ، والدقة فى تصور التطور التاريخى والاجتمـــاعى للامم بحيث يرفض الأســـاطير وقصص الملاحم ، والفهـــم السليم للألفاظ ومواقعها فى العبـــارات حتى لا يفهم خبرا تاريخيا فهما خاطئا ٠ وبكل ما قدمنا يصبح التاريخ عند السخاوى علمـــا ، له شروطه الخاصة فى المؤرخ وله قواعده فى البحث ، وله ارتباطاته بالمجتمع ، ارتبـــاطات وثقى ٠

وهذا النمو الواضـــح للتاريخ ، بل هذا التطور والتجديد لمادته ومنهجه كان يرافقهما تجديد وتطور حى خصب فى جميـــع مناحى العـــلم والمعرفة ، ويكفى أن نذكر علاء الـــدين ابن النفيس شيخ الطب بالديار المصرية الذى يجمع من ترجموا له على أنه كان فى العلاج أعظم من ابن سينا وخالفيه من الأطباء ، ولذلك لا نعجب اذا عرفنا انه اكتشف لأول مرة فى تاريخ علم الطب الدورة الدموية الثانية ٠ ومن الرياضيين العظـــام فى العصر قيصر بن أبى القاسم المهندس المصرى الذى صـــنع الكرة الســـماوية المحفوظة الى اليـــوم فى المتحف الوطنى لمدينة نابولى ، ومن أعماله الهندسية الرائعة الخالدة نواعير نهر العاصى التى أنشأها لأمير حماة والتى لايزال يســـتيقظ أهل تلك المدينة حتى اليوم على أناتها وارناناتها المتلاحقة المتواصلة ٠ ولا يشـــك أحد فى أن الابرة المغناطيسية من مخترعات هذا العصر ومكتشفاته المجيدة فى عالم الملاحة البحرية ٠

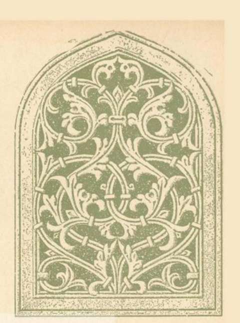
٤

واذا تحولنا من التراث العلمى الى التراث الأدبى لاحظنـــا الحركتين جميعا من الاحيـــاء والتجديد والتنمية والاضافة المحققة ، فقـــد بذلت جهود هائلة مضنية فى سبيل الحفاظ عليه وصونه وأخذه عن أفواه الأدباء والعلماء الذين عنوا به ، دون الاكتفاء بكتـــابته من الصحف ، حتى لا تدخل عليه أدران التصحيف والتحريف ٠ وعمـــدوا الى شرح بعض روائعه ويكفى أن نذكر مثلا هو شرح لامية العجم لخليل

ابن أيبك الصفدى ، وقد استحال هذا الشرح الى دائرة معارف تحمل كثيرا من النقد الصادر عن حس مرهف وذوق مصفى لما تحمل كثيرا من المواد اللغوية والنحوية والكلامية والفلسفية سوى ما يجرى فيه من احكام صائبة على الشعر والشعراء المختلفين • وعنى كثيرون باختيار منتخبات من الأمهات الأدبية الموروثة ومن دواوين الشعراء على مر العصور ، ورأى ابن واصل قاضى قضاة حماة أن يخفف عبء السند والرواة الذين يحفل بهم كتاب الاغانى لأبى الفرج الاصبهانى ، فصنع له تجريدا نسق فيه الأخبار المتصلة بترجمة كل شاعر ومغن ومغنية ، اذ حذف المكرر منهـا ، مع المحافظة التامة على مادة الشعر المروية فى الكتـاب • ووقف كثيرون عند غرض شـعرى واحد ، وجمعوا فيه خير ما استحسنوه للشـعراء من الجاهلية حتى عصرهم • ومن الكتب الغنية بمادة الشعر الموروث والمعاصر خزانة الأدب لابن حجة الحموى ، وهى خزانة حافلة بدرر النقد والتعريف باتجاهات الشـعراء على مدار الزمن ، ويكفى لمعرفة خطرها فى التاريخ الأدبى انها تحمل موشحا لديك الجن الحمصى المتوفى فى النصف الاول من القرن الثالث الهجرى لم



يقف عليه الباحثون الى اليوم مما جعلهم يظنون ان فن التوشيح نبات اندلسى خالص لا عهد للشرق به ، والطريف ان هذا الموشح يحمل فى تضاعيفه ما يدل دلالة قاطعة على صحته من جهة ، ومن جهة ثانية على أنه أول صورة لهذا الفن المستحدث ، اذ تآلفت الأدوار فيـه من مشاكلة بين شطورها وبين الكلمتين الأخيرتين فى الابيات السابقة لها التى تسمى فى التوشيح باسم الاقفال والمراكز • ومن الكتب النفسية فى العصر كتاب صبح الاعشى فى صـناعة الانشاء للقلقشندى المصرى الذى يقع فى اربعة عشر مجلدا ، وهو حقا صبح ينشر الاضواء على جوانب النثر الفنى الديوانى فى مختلف الافاق العربية منذ نشأة الدواوين حتى عصر المؤلف متغلغلا فى وصف الدواوين وكل ما يتصـل بها ، فديوان كديوان الجيش يطلعنا فيه على نظم الجيوش فى العصور المتعاقبة ، وديوان كديوان البريد يتحدث فيه حديثا مفصـلا عن مسالك العالم العربى وبلدانه وخاصـة فى مصر والشام ، وهو بذلك دائرة معارف ديوانيه جغرافية تاريخية سياسية أدبية ، يقرن فيها التراث النثرى القديم بالتراث المعـاصر وكل ما يطوى فيهما من عقود صلح ومعـاهدات سياسية مهمة • وكثرت فى العصر – كمـا ذكرنا آنفا – كتب التراجم والسير التى عنيت بالترجمة للشعراء والكتاب ترجمة دقيقة متقنة وكانت لهم اضافات فى تمحيص أخبارهم ونقد بعض آثارهم ، ولكن ذلك لا يلفتنا ، انما الذى يلفتنا حقا عند نفر منهم ، بل الذى يروعنا ، أنهم تنبهوا الى أن الشاعر لا يحدث فجأة ، ولا تحدث أشعاره صدفة ، بل هو وأشعاره ثمرة من ثمرات البيئة المكانية الجغرافية والزمان وما يجرى فيه من أحداث سياسية وظروف ثقافية وخير مثل يصور ذلك كتاب المغرب لابن سعيد الغرناطى نزيل القاهرة وحلب ، وفيه ترجم لشعراء مصر والمغرب والاندلس موزعـا لهم على أقاليمهم ومواطنهم سـواء أكانت حاضرة كبيرة أم قرية صغيرة ، وهو فى كل موطن يبدأ بوصفه جغرافيا ، واذا كان حاضره لامارة أو لولاية ترجم لحكامه ثم لمن نشأ به من الوزراء وأبناء البيوتات والقضاة والكتاب والفلاسفة والعلماء من كل صنف ، ثم للشعراء النابهين



ومن اشتهر به من الوشاحين والزجالين . وهذا الكتاب يصحح ما وقع فيه بعض المؤرخين المعاصرين لأدبنا العربى من خطأ ، اذ ظنوا أن أسلافنا لم يعنوا فى دراستهم للشعراء بعرض بيئاتهم وعصورهم وما كان بها من ظروف سياسية وثقافية ، وراحوا ينوهون فى اكبار بمؤرخى الآداب الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، وكيف أنهم يلتمسون الشاعر لا فى نفسه ، وانما فى المؤثرات التى أحدثته من المكان وما يتصل به من الأحوال الجغرافية ومن الزمان وما يتصل به من الاحداث السياسية والاجتماعية والفكرية ، وغاب عنهم ابن سعيد وأمثاله من مؤرخى السير والتراجم الأدبية الذين لمعوا على صفحة تاريخنا الأدبى قبل ظهور مؤرخى الآداب الفرنسية بنحو ستة قرون . وليس هذا كل ما يلفتنا اليه كتاب المغرب لابن سعيد ، اذ يلفتنا ايضا الى ظاهرة مهمة يظن بعض الباحثين اليوم أنها كانت غائبة عن الاسلاف ، ونقصد ظاهرة الاهتمام بالآداب الشعبية ، اذ عنى ابن سعيد بالزجل والزجالين فى كتابه عناية واسعة . وكانت فنون شعرية شعبية أخرى أخذت تشيع فى العصر من مثل المواليا والقوما والكان وكان فتصدى لها وللزجل صفى الدين الحلى الذى أقام فى الشام ومصر طويلا ، فصور أساليبها وطرق نظمها تصويرا بديعا فى كتابه « العاطل الحالى والمرخص الغالى » ولعل من الطريف أن نعرف أنه اختار القاهرة لينشر فيها ديوانه لأول مرة، ومنها ذاع فى العالم العربى .

وعلى نحو ما نمى علماء العصر العلم وأضافوا اليه من ذات عقولهم نمى أدباؤه الادب وأضافوا اليه من ذات نفوسهم ، وليس بصحيح أنهم أفنوا شخصياتهم فى القدماء فناء تاما ، وأنهم عاشوا على التقليد والمحاكاة لمثلهم الادبية محاكاة القاصر للرشيد ، بل هى محاكاة البصير اذ استقر فى نفوسهم أثناء نضالهم العنيف مع الصليبيين والمغول أن يحتفظوا للادب بشخصيته العربية ومعقوماتها الاصلية ، حتى تظل جذوة العروبة الكامنة فى طواياه متقدة تضرم حفيظتهم اضرامايعصف بأعدائهم عصفا .

فمحاكاتهم للقدماء وحفاظهم على مقومات الأدب العربى التقليدية لم يندفعوا فيهما عن جمود ومحبة للتقليد من أجل التقليد ، كما تبادر الى بعض الباحثين ، وانما اندفعوا عن وعى أصيل بأن هذه المقومات ينبغى أن تظل حية حياة قوية ، حتى لا تضعف فى النفوس روح العروبة ضعفا قد يفضى الى القضاء عليها قضاء مبرما ــ ومن أجل ذلك ظلوا يحتفظون للأدب بتلك المقومات موغلين فى اساغتها وتمثلها حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من جوهر نفوسهم ومن آثارهم الشعرية والنثرية .

وليس معنى ذلك أنهم عاشوا على استظهار المقومات التقليدية الموروثة فى أشعارهم دون استلهام بيئاتهم ودون تلاؤم مع عصرهم وخصائص نفوسهم وطباعهم وحقائق حياتهم الواقعة . فقد فسحوا لكل هذه الجوانب مع احتفاظ بتلك المقومات التى فرضوها على أنفسهم فرضا ،كى يحتفظوا للشعر بشخصيته العربية الخالدة . ومن يرجع الى أشعارهم يجدهم قد وصفوا بيئاتهم وكل ما فيها من سهول وجبال وثلوج وجداول وأنهار ونسيم

يداعب الاغصان وطير تملأ الاجواء شدوا وغناء وقد عاشوا عصرهم والاحداث الخطيرة التى وقعت فيه ، وكان أهم هذه الاحداث الحروب الصليبية والمغولية ، ونرى معاركها مسجلة تسجيلا رائعا فى أشعارهم وفى رسائلهم الديوانية كما نراهم يشعلون المجاهدين المناضلين عن العرين حماسة كان لها أثرها العميق فى انتصاراتهم الحاسمة ، ويصور ذلك صلاح الدين تصويرا دقيقا ، اذ يقول عن كاتبه المشهور القاضى الفاضل البيسانى العسقلانى : اننى لم أنتصر بسيفى ، وانما انتصرت بقلم القاضى الفاضل ، فقلم القاضى الفاضل فى رأيه وبشهادته كان السلاح الحربى الفاتك الذى قهر الصليبيين وجعلهم يلقون اليه عن يد وهم صاغرون • وكانت أقلام الكتاب والشعراء فى الحروب الصليبية والمغولية بعد القاضى الفاضل لا تقل عن قلمه حدة ومضاء •

واذا تركنا أحداث العصر الى الحياة العامة للقطرين المصرى والشامى وما كان يحفها فى بعض الجوانب من بؤس وضنك واعسار وجدنا غير شاعر يعرض علينا هذه الحياة بكل مافيها من مرارة وحرمان على نحو ما نجد عند ابن نباتة المصرى ، اذ أكثر فى أشعاره من تصوير شقائه وعنائه ومن شكواه المضة من دنياه ومن زوجه أم عياله التى كانت لا ترفق به ولا تأخذها فيه رحمة • وشاعت حينئذ الفكاهة التى يشتهر بها المصريون ، وشاعت معها الدعابة والتورية على ألسنة الشعراء وعم ذلك فى القطر الشامى ، بحيث أصبح مزاجا عاما فى القطرين ، حتى بين الفقهاء والشيوخ على نحو ما يلقانا فى أشعار ابن دقيق العيد المصرى وابن حجر العسقلانى • وعلى الرغم من اسكثار بعض الشعراء من أصداف البديع نجد طائفة تفك شعرها من هذه الاصداف ، معبرة تعبيرا حرا مستقيماعن نفوسها ومزاج جماعتها ، وخير من يمثل ذلك البهاء زهير المصرى الذى يسيل غزله عذوبة ونعومة والذى يمثل المزاج القاهرى الخالص بكل ما يتصف به من خفة لروح ومن اللين والرقة والميل الى الدعابة •

ونما حينئذ المديح النبوى نموا واسعا ، وهو نمو يتصل بالحروب الصليبية وما كان يكتبه الصليبيون ضد الدين الحنيف ورسوله الكريم ، مما جعل كثيرين من شعراء الشام ومصر يتغنون بسيرته الذكية ، وخصة نفر بدواوين مستقلة على نحو ما صنع ابن سيد الناس المصرى والشهاب محمود الدمشقى • وأروع ما نظم فى مديحه حينئذ قلادتا البوصيرى المصرى ، أما القلادة الاولى فقصيدة البردة الفريدة التى عورضت عشرات المرات وشرحت مئات الشروح وترجمت الى الفارسية والتركية والى لغات أوربية مختلفة ، وأما القلادة الثانية فالهمزية التى بلغت خمسين بيتا وأربعمائة ، وقد شرحت مرارا ، وفيها يفصل البوصيرى القول فى سيرة الرسول وشيمه الرفيعة ومعجزاته الباهرة • وكانت هاتان القلادتان ونظائرهما من المدائح النبوية تنشد فى حلقات الذكر وحفلات الموالد والاعياد للحث على جهاد الصليبيين والمغول والذود عن ديار مصر والشام ، مما جعل جماعات من الناس تطوف بها فى بلاد القطرين تغنيها على الطبل والمزمار، وبذلك أخذت صورة شعبية واسعة •

ويظن كثيرون أن النثر جمد فى هذا العصر جمودا شديدا لما ساد فى بعض جوانبه من تكلف فى تحرير معانيه ومن سجع مثقل بأصداف البديع وخاصة فى الرسائل الديوانية ، وقد مرت بنا آنفا شهادة صلاح الدين للقاضى الفاضل فيما أنشأ من هذه الرسائل ، وهى تشهد بان السجع والبديع وما رافقهما من معان متكلفة أحيانا ، كل ذلك لم يحل بين كتاب الدواوين وبين التعبير عن واقع الحياة السياسية تعبيرا كانوا فيه ألسنة ناطقة عن أهل مصر والشام وعن أهوائهم السياسية ومطامحهم الحربية • على أن العلماء نحوا هذا الاسلوب وما كان يجرى فيه من تنميق وتصنع عن مصنفاتهم العلمية ، ونحاه المؤرخون عن كتاباتهم التاريخية ، مستخدمين جميعا أساليب طبيعية تشف عن معانيها فى وضوح •

وظهر حينئذ أدباء شعبيون مختلفون عنوا بمخاطبة الجماهير الشعبية ، فألفوا لها قصصا

كثيرا للترويح والتسلية وقصصا آخر لتمجيد البطولة ، لعل خير ما يمثله قصة الظاهر بيبرس • وقد أضافوا الى كتاب ألف ليلةوليلة بعض القصص الطريفة ولم يكتفوا بذلك فقد صاغوا القصص فى الكتاب كله صياغته النهائية التى أتاحت له الذيوع والانتشار لافى البيئات العربية وحدها ، بل أيضا فى البيئات الغربية • وفن آخر عنى به هؤلاء الادباء الشعبيون هو فن التمثيل ، وكانوا يتخذون له مسرحا متنقلا سموه « خيال الظل » كان يقام فى الهواء الطلق ، ويتجمع أفراد الشعب للفرجة على ما يمثل عليه من مسرحيات قصيرة وطويلة ، ومن طريف ما كان يمثل عليه فى القاهرة لعهد الظاهر بيبرس مسرحيات ابن دانيال الهزلية التى صور فيها المجتمع القاهرى ومفارقاته لعصره وأوامر السلطان الظاهر تصويرا نقديا فكها بديعا وأشهرها مسرحية « طيف الخيال » التى اتخذ موضوعا لها « الخاطبة » فى عصره وتزييفها لحقيقة الزوجين، مزاوجا مزاوجة بارعة بين عناصر الضحك والنقد الاجتماعى • وكان يقترن بهذا المسرح مسرح الاراجوز الذى سمى فى الشام باسم « القراقوز » ومنها عبر تركيا الى أوربا ، وأثر فى مسارحها الهزلية تأثيرا نرى ملامحه فى عصرنا بارزة بينة فى مسرح العرائس الغربى المعروف •

ولعل فى كل ما قدمت ما يدل على مدى الظلم المجحف الذى صب على هذا العصر صبا جعل موازين الباحثين المعاصرين تختل ازاءه اختلالا شديدا ، حتى ليتهمونه فى غير تحفظ ولا احتياط بأنه كان عصر انحطاط وعقم وجدب وجمود ، وهو — كما رأينا — كان عصر ازدهار فى جميع مناحى الفكر ، وهو ازدهار بذل فيه العلماء والادباء المصريون والشاميون جهودا شاقة ، ركزوها — فى اصرار شديد — على احياء التراث العربى وتمثله تمثلا رائعا ودفعه فى قوة الى التجدد الخصب المنتج • ولا أشك فى أنه لو قدر لمصر والشام أن تمضيا فى هذا النشاط العقلى الذى حاولنا وصفه ولم تنزل بديارهما جحافل العثمانيين الغاشمين حاملة الظلم والوحشية وهادمة كل ما كان بتلك الديار من صروح العلوم والآداب والصناعات لشاركتا أوربا فى نهضتها مبكرين ولتغير وجه التاريخ ولكان للحضارة الحديثة شأن غير شأنها الآن •

صلاة للوطن

للشاعر ابراهيم حماده



إعبرت بى نسمة سمرا كخيط من ظلال حركت ذكرى حزينة
أقلقت أشياء كانت فى الحنايا ذكريات هاجعات مستكينة
أى شيء ذكرتنى ؟ . . رد قلبى : أفتنسى لمسة الأم الحنونة
إن هذى النسمة السمراء فى تحنانها . . تشبه أنسام الوطن

* * *

ذات ليل رفرفت فى الأفق نجمات كأحـــلام تبدت علنيه
وتمطت فى عروق الليل موسيق انسقت ترتيلة لا بشريه
واشرأبت هـدأة عطرية التلوين فيها لمسات قاهريه
صحت والشوق بأهدابى دموع : «أين هذا الليل من ليل الوطن؟»

* * *

عشت فى الفردوس طيفاً يحضن النور ثراء ، يرشف الروعة راح
رسمتـه ريشة الله سنينا وأعادت رسمـه ، ثم استراح
أى سحر ياقوارير الكريستال ، ياشذى اللؤلؤ ، يابسم الملاح
سأل الفجر مراراً : لم لا تغفوعيونى ؟.. قلت : «لم أنس الوطن»

* * *

مصر ياطين جذورى ، ياعصارات غصونى ، يامقرى الأبدى
ياخطى يغرسها الثوار فى قلب الصعوبات ليوم اسعـد
يا صباى المر ، يا أشوك أمسى ، يا أمانى ، ياتباشير الغـد
ها هنا فى غربتى أشدوك تسبيحاً وتأليها . . كنى أنت الوطن

فلسفة جان بول سارتر في الوجود والعدم

اسماعيل المهدوى

لم يصدر جان بول سارتر سوى كتابين كبيرين فى الفلسفة، يشكلان الاساس النظرى والمنهجى لأعماله الأدبية . الكتاب الأول وهو « الوجود والعدم » صدر عام ١٩٤٣ ، والآخر وهو « نقد العقل الجدلى » صدر عام ١٩٦٠ . وخلال عشرين عاما ، تغير الكثير من أفكار سارتر ومواقفه، ولكنه ظل على الأقل صاحب فلسفة الاختيار الجديد فى كل لحظة . فلسفة الاعدام المتجدد للذات ، والكسر المتجدد فى ديمومة الوجود .

فى « الوجود والعدم » ، لم يذكر سارتر الماركسية من قريب ولا من بعيد . وفى «نقد العقل الجدلى » ، قال أن الوجودية مبحث ذاتى يغطى دائرةمحدودة فى اطار الماركسية. ومع ذلك فيجب أن نبحث عن مبادىء فلسفته وراء ظاهر الكلام . وسوف نجد أن هذه المبادىء تبلورت وتطورت ، لكنها لم تنقلب على نفسها . وبعبارة أخرى ، فان سارتر لم يقفز من الوجودية الى الماركسية كما تصور البعض . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فان وجودية سارتر كانت منذ البدء متميزة عن الفلسفات الوجودية السابقةوغير متعارضة بشكل أساسى مع فكرة تطور المجتمع . ففى عام ١٩٤٣ وعلى أساس مبادىء « الوجود والعدم » ناقش جان بول سارتر قصة « الغريب » لكامى وتعرض لفلسفته ، فأخذ عليه نقطتين أساسيتين :

١ ـ اللامبالاة البلهاء السعيدة للمتمرد الغريب .

٢ ـ الاطلاق الوهمى للعبث مع أنه « لا يوجد سوى عبث نسبى يستند الى معقول مطلق » .

وفى عام ١٩٤٥ صدرت رواية سارتر « سن الرشد » التى يقول فيها على لسان أستاذ الفلسفة « ماتيو » وهو يحدث صديقه « برونيه » عضو الحزب الشيوعى الفرنسى :

« اذا اخترت ، فسوف أختار أن أكون معك . فليس هناك اختيار آخر .. لكنى



قريبـــة من أفكار صـديقه « نيزان » الذى حدثنا عنه كثيرا • وقد كان « نيزان » رفيق صباه وأقرب أصدقائه الى نفســه لدرجة أن الناس ـ كما يقول ـ كانوا يخلطون بينهما. وفجـأة انضـم نيزان الى الحزب الشـيوعى الفرنسى وتولى تحـرير الافتتاحية السياسية فى « الصحيفة المسائية • وفجاة أيضا وبعد توقيع اتفاقية التحالف بين ستالين وهتلر قبل الحرب ، اســتقال « نيزان » من الحزب الشيوعى ليكافح من أجل الشيوعية لحسابه الخاص : ضد الرأسمالية وضد النازية ، وفى نفس الوقت ضد الحزب الشيوعى وضـــــد الاتحاد السوفيتى !

ان وجودية ســارتر وجـودية مفتـوحة ، وليست مغلقة مثل وجودية « يسبرز » : ومن هنـا تتســع للالتزام الثورى • وموقفـه من الماركسية موقف ذاتىقائم على الانفعال القلبى لا على المنطق العقلى : ومن هنا يتسع للصراع ضد الشيوعية اذا استدعى الامر • انه ينطلق من الوجود الذاتى ليختارالماركسية وليختار الاشتراكية • لا يدفعه الى ذلك استدلال علمى كما يقول • فكل أنواع الاختيار متساوية • والماركسية ليســت صحيحة من زاوية الحق والمنطق • والاشتراكية ليست صحيحة من زاوية الحتمية والموضوعية • لـكن الماركسية صحيحة لأنه لا يستطيع أن يمارس النشاط فى هذا العصر الا بالتعـاون مع الماركسية • فهى « الأداة » الفلســـفية لهــذا العصر • والاشتراكية صـحيحة لأن الصورة الذاتيـة التى اختـارها للحيــاة وللتــاريخ صـورة اشتراكية • الصورة الذاتية التى اختارهـا للحرية صورة اشتراكية • فهو ـ على حـد تعبيره ـ لا يكتشف الاشتراكية « موضوعة» فى مجرى التاريخ ، لكنه يضيفها « كغاية » الى مجرى التاريخ •

هـل معنى ذلك أن الأسس الفلســـفية لوجودية سارتر ستبقى كما هى فى السنوات القادمة أيضا ؟

لا أستطيع أن ألتزم • فليس عندى الأسباب الكافية لكى أفعل ذلك » •

وفى عام ١٩٦٠ وعلى أساس مبادىء « نقد العقل الجدلى » تكلم سارتر على لسان فرانز فى مسرحيـة « سـجناء ألطونا » التى تولى شباب الحزب الشـيوعى الفرنسى حراسـتها أثناء عرضـها ، فقـال يردد شـعار الذاتية الوجودية :

« واحد زائد واحد يساوى واحدا ! »

هكذا نجد أن موقف سارتر الأساسى من الوجودية لم يتغير خلال حديثه عن الماركسية، كما أن موقفه الأساسى من الماركسية لم يتغير خلال حديثه الهيدجرى عن الوجود والعدم. وتفسير ذلك أن وجودية ســارتر ذات طابع خـــاص متميز عن وجودية « كيركجور » بقدر تميزه عن وجودية « هيدجر » • انهـا

ربما .

لكن من الممكن أيضا أن ينتهى من محاولة التوفيق بين الوجودية والماركسية الى أسس فلسفية جديدة . وهذا ماقد يتضح فى المجلد الثانى الذى لم يصدر بعد من كتاب « نقد العقل الجدلى » ، والذى قال سارتر انه سيخصصه لدراسة حركة التاريخ وصيرورة الحقيقة .

ومهما يكن ، فمن المستحيل أن نفهم فلسفة سارتر دون أن ندرس بعمق وبالتفصيل عمله الفلسفى الأول « الوجود والعدم » . ففيه نجد قواعد فلسفته ونجد البذور الأساسية لما يمكن أن يطرأ عليها من تغيير .

الوجود والعدم :

وقد أصدر الدكتور عبد الرحمن بدوى فى الفترة الأخيرة ، الترجمة العربية لهذا العمل الكبير عن دار الآداب فى بيروت فى ٩٩٢ صفحة من القطع الكبير . والكتاب صعب القراءة حتى فى ترجمته العربية . وقد أدى ذلك الى كثير من الخلط وسوء الفهم لفلسفة سارتر خلال الفترة الماضية ، كما أبعدت معظم المشتغلين بالفلسفة عن قراءة هذا المصدر الفلسفى الاول ، والاكتفاء باستنتاج فلسفته من أعماله الادبية أو مما كتب عنها ، لدرجة أنه مما يذكر عادة من « مفاخر » هذا الكتاب العويص أن الذين قرأوه فى العالم كله يعدون على أصابع اليدين .

ويرجع السبب فى تعقيد لغة الكتاب الأصلى الى انتهاج سارتر فى ذلك الوقت الأسلوب الألمانى فى الكتابة الفلسفية ، واعتماده على النقل الحرفى لكثير من الاصطلاحات الهيدجرية العسيرة ، واستخدامه بعض هذه الألفاظ الالمانية كما هى فى النص الفرنسى ، للتعبير عن معان ذاتية جديدة فى عالم الوجود الفردى الخاص . كذلك أباح سارتر لنفسه استخدام بعض ألفاظ اللغة بالمعانى الخاصة التى يريدها وفى التركيبات المتنوعة التى يختارها ، الامر الذى يمثل صعوبة كبيرة فى ترجمتها الى العربية ، خصوصا اذا كانت متقاربة المعنى . من ذلك مثلا كلمة thétique وكلمة thématique ويترجمهما الدكتور بدوى بكلمة واحدة هى « موضوعى » وهى أيضا ترجمة objectif ، كما أنها تقترب من كلمة « ايضاعية » positionne . ثم يستخرج سارتر اشتقاقات غريبة من كل لفظ منها مثل thematiser ويترجمها الدكتور بدوى «يموضع» ثم كلمة objectite ويترجمها « الموضوعية » وهى تعنى أن يكون الشىء « فى حالة موضوع » ، ومن ثم تتميز عن كلمة objectivité التى تترجم عادة « موضوعية » .

ومن التركيبات اللفظية الغريبة الأخرى عند سارتر néantir (الاعدام) و néantité (العدمية) وهما مشتقان من كلمة néant (العدم) .

يضاف الى هذه التعقيدات فى الأصل الفرنسى أن الدكتور عبد الرحمن بدوى استعان فى الترجمة العربية هو الآخر بثقافته الالمانية وفلسفته الوجودية وتعمقه الكبير فى اللغة العربية وأصول كلماتها . وكانت النتيجة فى بعض الأحيان غموض المعنى . من ذلك مثلا ترجمة كلمة réalité humaine (الحقيقة الانسانية أو الوجود الانسانى) بكلمة « الآنية » على أساس أن سارتر يقصد بها « الدازين » عند « هايدجر » . وهناك أيضا كلمات عربية فصيحة تختفى معانيها وراء فصاحتها مثل : دابق visqueux (أى لزج أو مخاطى) ـ محجمة ventouse (أى كأس الهواء الذى كان يستخدم قديما لامتصاص البرد) ـ الغرنقة snobisme (أى النفخة الكذابة أو ادعاء النعمة) ـ البسوخيه (أى النفس) ـ اللدن pâteux (أى العجينى أو اللين المتشكل) ـ الامتثال représentation (أى التصور أو التمثل) ـ الاستلاب aliénation (أى الاغتراب) ـ المحايثة immanence (أى الحلول أو المداخلة أو الجوانية ، وكلها ألفاظ استخدمت فى الفكر الاسلامى بمعنى المحايثة أيضا) ـ المنفصلة alternative (أى البديلان) .

هذه كلها اعتبارات شكلية ، لا تنفى أن

الترجمة العربية عمل كبير وخطير لم يكن يستطيع أن يقدم عليه سوى الدكتور عبدالرحمن بدوى ، بل أن مجرد قراءة الاصل الفرنسى لهذا الكتاب وفهمه شيء عسير بالنسبة لمعظم المتخصصين فى الفلسفة •

وكان يجدر بمؤسسات النشر عندنا أن تتولى نشر هذا العمل ، بدلا من أصحاب المؤسسات الفردية فى بيروت ممن توفرت لديهم القدرة على المبادرة والتخطيط وترتيب الوسائل لنشر هذه الأعمال الضخمة •

يتكون كتاب « الوجود والعدم » من أربعة أبواب أو أقسام ، تحوى عشرة فصول ، تضاف اليها خاتمة ومقدمة كبيرة للمؤلف • ولا تحوى الترجمة العربية تقديما سوى عدة ملاحظات سريعة • ونرجو أن يكون المترجم قد أعد دراسة خاصة لسارتر تكون بمثابة المدخل الأكاديمى لفلسفته •

والباب الاول من الكتاب عن مشكلة العدم، ويشكل الاساس الميتافيزيقى النفسانى لكل البناء الوجودى عند سارتر • والدراسة المتعمقة لهذا الباب هى مفتاح دراسة بقية أبواب الكتاب • ومن ناحية أخرى فان نقاط الخلاف الاساسية بين فلسفة سارتر والمادية الجدلية تتمثل فى هذا الباب بوصفه التأسيس العقلى الميتافيزيقى لنظريته فى اللامعقول ، أى التبرير النفسانى المنطقى لنظريته فى انعدام التبرير • وتنبنى على هذه الأسس بعد ذلك نتائج تضيق فيها نقاط الخلاف •

أما الباب الثانى فيعالج « الوجود لذاته »، أى أشكال الشعور والادراك • ويقدم هذا الباب نظرية المعرفة عند سارتر كأساس لنظرية القيم •

ويمثل الباب الثالث الاضافة الأساسية التى قدمها سارتر الى الوجودية واقترب بها من المادية، وهى وجود الغير أو وجود الآخرين• ويرتبط به وجود العالم المادى وما سماه بعد ذلك عالم ما بين الذاتيات •

وفى الباب الرابع يستخلص سارتر النتائج الأخلاقية لفلسفته ، فيعالج مشكلة الحرية كمشكلة سلوكية ، ويتعرض لمعنى الموقف والالتزام والمسئولية • وفى الخاتمة يشير الى التعارض بين الاخلاق الوجودية الموضوعية ، ثم يشير الى التساؤلات العديدة التى يثيرها الموقف الوجودى •

فلسفة الذات :

والمنهج الذى يستخدمه سارتر فى كتابه منهج ظاهراتى وجودى ، ولهذا فهو يضع للكتاب هذا العنوان الفرعى : « بحث فى الانطولوجيا الظاهراتية » • والانطولوجيا — أو علم الوجود — هى دراسة الوجود بما هو موجود • ومعنى ذلك البحث فى « صفة الوجود نفسها لا فى الوجود بمعنى العالم • ومبحث الوجود يعنى عند أرسطو وأمثاله البحث فى وجود « الأشياء » أو «الموجودات»، أما عند « هيدجر » وسارتر فعلم الوجود يبحث فى « الوجود » داخل الذات • فهو على أساس « ظهور » الوجود فى الذات ، يبحث فى وجود هذا الظهور نفسه • يقول سارتر:

« الظهور لا يستند الى أى وجود مختلف عنه • ان له وجوده الخاص • والوجود الأول الذى نلتقى به فى أبحاثنا عن الوجود هو اذن وجود الظهور • وعلم الوجود سيكون وصف ظاهرة الوجود كما تتجلى ، أى بدون وسيط»•

ومن هنا يصفه بأنه phenomenopogique « ظاهراتى » لأنه يقوم على أساس فلسفة « هوسرل » التى ترى أن « الظاهرة » هى الوجود المطلق بمعنى أنها لا تشير الى وجود آخر وراءها (النومينا أو الباطنة) ، بل ان ظهور الظاهرة داخل الذات يمثل بنفسه دلالة مطلقة •

ومن المهم أن نقف قليلا عند هذه النقطة حتى نفهم أساس الانطولوجيا الوجودية • فالانسان حين يمارس خبرة ما — حسية أو نفسية — يتلقى فى لحظة الخبرة ما يسمى « المعطى المباشر » ، أى الأثر الذى « تشعر » به النفس فى تلك اللحظة • فاذا نظرت الى شيء أحمر مثلا تلقيت معطى مباشرا هو الاحساس البصرى باللون الاحمر• هذا المعطى المباشر شيء مفهوم فى العلم ، لأنه النتيجة الطبيعية لتأثير المنبهات الخارجية على حواس الانسان وجهازه العصبى • لكن أصحاب



الفلسفة الظاهراتية(الفينومينولوجيا) ومنهم الوجوديون ، يرون أن المعطى المباشر هو بالتحديد هذه الاحساسات والمشاعر التى تعانيها النفس فى داخلها منظورا اليه كوجود مستقل ، بغض النظر عن وجود أو عدم وجود شىء فى الخارج · ولهذا يقول « هوسرل » أن فلسفته تبحث فى هذا الظهور الذاتى وتضع بين قوسين وجود أو عدموجود العالم الخارجى ثم لا يلبث أن ينسى تماما ما يوجد بين هذين القوسين بحيث يصبح الوجود الوحيد عنده هو وجود الذاتية والمعطيات التى تظهر فيها ، سواء كانت مما نسميه بالمعطيات الفكرية أو المعطيات الحسية · والحقيقة أن هذه الفلسفة تمثل نوعا من التضخم فى « الكوجيتو » الديكارتى · فقد أراد ديكارت أن يبحث عن اليقين فافترض الشك فى كل شىء ، لكنه لم يستطع أن يشك فى « وجود » هذا الشك نفسه · ومن هنا قال « أنا أشك ، فأنا موجود — أو بتعبير آخر — « أنا أفكر Cogito فأنا موجود » · وقد بدأ ديكارت بانكار العالم والاقرار بوجود الذاتية المفكرة ليصل الى اكتشاف حقيقة يقينية ينطلق منها بعد ذلك لاثبات وجود العالم ثم وجود الله · لكن الخطأ الذى وقع فيه هو أنه اعتبر « وجود » الشك فى العالم أكثر يقينية من « وجود » العالم نفسه · ومعنى ذلك أن وجود الجهاز العصبى المادى الذى يمارس الشك يأتى منطقيا بعد عملية الشك الناتجة عنه · وشبيه بذلك أن نتصور صوتا ينطلق من جهاز راديو مثلا (والتشبيه مع الفارق) ليناقش وجود أو عدم وجود الجهاز الذى يصدر عنه · ولهذا ، ورغم أن ديكارت انتهى الى نهاية سليمة وهى الاعتراف بوجود العالم المادى ، فقد التقط بعض الفلاسفة المثاليين هذا المدخل السلبى الانكارى — الكوجيتو — وأعلنوا أنهم يكتفون به ، وأنهم مقيمون فيه لايريمون ، ويرفضون مغادرته الى البحث فى وجود أى شىء آخر · فأصبح « الواقع » و « الوجود » فى نظرهم هو واقع الظاهرة الذاتية ووجودها · وهكذا تحول المنهج الى مذهب فلسفى ، وتحول الكوجيتو الى « كوجيتويزم » أى تحولت « أنا أفكر » الى الى « أنا أفكرية » أو « أنا وحدية solipsism ·

ولعل السمة الرئيسية فى ظاهراتية سارتر أنه تنبه الى تهافت الأنا وحدية سواء عند « هيدجر » أو عند غيره، فرفضها وفندها — كما سنرى — وحاولفى أن يحصر «الكوجيتو» فى نطاق المنهج ، أى أنه استخدم «الكوجيتو» أو الظاهراتية « منهجا » للبحث فى الوجود·

واذا أردنا أن نناقش هذا المنهج من زاوية مادية (على الاقل لنفهم موقف سارتر من المادية فى ذلك الوقت) فمن الممكن أن نقول ان تقرير الكوجيتو لأولوية الذاتية (أى اعتبارها نقطة البدء) يحوى جانبين :

جانب يعنى أولوية الذات فى المعرفة والسلوك ، وجانب آخر يعنى أولوية الذات فى الوجود الواقعى ·

أما الجانب الأول، فهو حقيقة يجبالاعتراف بها · فالذات هى التى تمارس المعرفة وهى التى تمارس الفعل الارادى الذى يؤديه التركيب العضوى للجسم ·

أما الجانب الآخر ، وهوالقول بأن الذاتية نقطة البدء فى الوجود الواقعى ، فليس من الضرورى أن تظهر كمذهب مثالى مطلق ، بل يمكن أن تترتبعليها نتائج ونظريات فلسفية حتى لو عولجت من باب الافتراض والشك المنهجى · وهذا الجانب الأخير يشكل نقطة خلاف رئيسية مع المادية الجدلية ، لأنه فى هذه المرحلة الافتراضية المؤقتة ، وقبل أن

ينتقل الفيلسوف الى وجود الواقع الموضوعى، يضيع جوهر الحقيقة ويختفى أساس الفكر العلمى . هذه المرحلة الافتراضية المؤقتة، تمثل انقلابا على الواقع المادى، يتم فيه اغتيال مركز الحقيقة، فتبقى بعد نهاية الانقلاب مفرغة من قلبها معلقة فى الفضاء لا ترتكز على شىء . وبذلك يتحول المنهج - برغم ارادة الفيلسوف - الى مذهب .

ويتمثل هذا الجانب الأخير من منهج « الكوجيتو » عند سارتر، فى وصوله الى فكرة الامكان المطلق للذات، أى الحرية المطلقة. فالمسألة، أو التساؤل الذاتى بالريقة الديكارتية، وضعه فى « صحراء » قاحلة - وهذا هو تعبير سارتر نفسه . وفى هذه الصحراء، وفى هذا الفراغ، كان من البديهى ألا يجد شيئا « يتعلق به » . ومن هنا أصبح كل شىء « ممكنا »، وأصبحت الذات «قادرة» على أى اختيار. فكل أنواع الاختيار متساوية. تستطيع أن تنتحى ركنا فى حانة لتغرق نفسك فى الخمر أو أن تذهب الى معركة حربية لتحقق المجد . وبديهى أنه لا يمكن مناقشة سارتر فى هذا الرأى من زاوية الظروف والبيئة والتركيب العضوى والعصبى للانسان .. الخ، لأنه فى مرحلة الكوجيتو يفترض انفصال الذات وحدها تماما، مثل « الانسان الطائر » عند الفيلسوف الاسلامى ابن سينا. صحيح أنه يعترف بعد ذلك بالعالم المادى وبوجود الآخرين، لكنه فى هذه المرحلة التالية يكون قد انتهى من اقرار المبادىء المنبثقة من فراغ المرحلة الأولى .

وهكذا نجد أن المبادىء المنبثقة من فراغ الكوجيتو هى نقطة الخلاف الرئيسية بين وجودية سارتر والمادية الجدلية . لكنها من حيث منهج سارتر وفلسفته تمثل الأساس ونقطة البدء . ومهما اتفقت النتائج بعد ذلك، فسوف يظل الخلاف كامنا فى الأسس والبدايات .

لقد افترض سارتر باسم الظاهراتية ذاتا ديكارتية مجردة . وموقفه فى هذا شبيه بموقف الفلسفة التجريبية empiriste فى العلم الطبيعى التى تفترض ما تسميه «المنطق المجرد »، فتنتهى منه الى الامكان المطلق المزعوم لقوانين الطبيعة (مثلا سقوط الأجسام من أسفل الى أعلى) . وعلى أساس التجريبية الذاتية أيضا، افترض سارتر المنطق المجرد للذات، فانتهى منه الى الامكان المطلق اللامعقول للاختيار الأخلاقى .

الوجود :

يقول سارتر (١) فى كتابه :

« لماذا لا ندفع بالفكرة الى منتهاها ونقول أن وجود الظهور هو الظهور؟ فليس هذا سوى تعبير آخر عما قاله باركلى : « الوجود هو كون الشىء مدركا » .

وهذا ما يفعله « هوسرل » بعد ذلك . لكن عبارة باركلى لا يمكن أن ترضينا . فالمنضدة ليست « فى » الوعى حتى ولا على أساس التصور . بل المنضدة « فى » المكان الى جانب النافذة . والخطوة الأولى لأى فلسفة هى أن تطرد الأشياء من الشعور وأن تستعيد العلاقة الحقيقية بين الشعور والعالم، وهى أن الشعور شعور واضح للعالم . وكل شعور عارف لا يمكن أن يكون معرفة الا بموضوعه. والشرط الضرورى ليكون الشعور العارف معرفة بموضوعه، أن يكون شعورا بذاته من حيث هو هذه المعرفة . فلا يكفى أن أؤكد أن هذه المنضدة توجد فى ذاتها، ولكن أنها توجد بالنسبة لى » .

ثم يعود فيقول :

« لما كان الشعور غير ممكن قبل أن يوجد، ووجوده هو ينبوع امكانه وشرطه، فان وجوده هو الذى يتضمن ماهيته . ويمكن أن يوجد شعور بالقانون، لا قانون للشعور . وللأسباب عينها من المستحيل أن نحدد للشعور مبررا غير ذاته . فالشعور شعور بكامله، ولايمكن تحديده اذن الا بنفسه . والأصح أن يقال ان

---

(١) روعى فى الاقتباسات فى هذا المقال استبدال بعض الألفاظ الصعبة بما يحل محلها، والتصرف فى ترتيب بعض الجمل وحروف الربط وتجميع عبارات سارتر المأخوذة من فقرات وصفحات متفرقة للتعبير عن أفكاره بنفس كلماته . وفى الاقتباسات الهامة، سيشار الى الصفحات .

الشعور يوجد بذاته • فالشعور سابق على العدم » •

ثم يقول :

« وهكذا عندما تخلينا عن أولية المعرفة ، اكتشفنا وجود العارف والتقينا بالمطلق الذى حدده العقليون فى القرن السابع عشر بوصفه موضوع المعرفة • لكنه مطلق فى الوجود لا مطلق فى المعرفة • والشعور ليس فيه شيء جوهرى • انه مجرد « مظهر » ، بمعنى أنه لا يوجد الا بمقدار ما يظهر • لكن لأنه فراغ تام — ما دام العالم كله خارجه — فانه بسبب هذه الهوية فيه بين المظهر والوجود ، يمكن أن يعد كالمطلق » •

ويستمر سارتر بنفس الطريقة الاستبطانية الديكارتية ليثبت رجود الموضوعات :

« المنضدة أمام الشعور لا يمكن تشبيهها بالمعرفة التى لدينا عنها ، والا لكانت شعورا ، أى مجرد حلول immanence • فلنعترف أولا بأن وجود كون الشيء مدركا لا يمكن رده لى وجود الشعور ، كما أن المنضدة لا ترد الى ارتباط التصورات • فوجود الظاهرة لا يمكن أن يكون كونها مدركة • وهكذا نرى خطأ الظاهريين • لقد ردوا عن حق الموضوع الى السلسلة المرتبطة المؤلفة من تجلياته ، فظنوا أنهم بذلك قد ردوا وجوده الى توالى أحوال وجوده » •

« فكل شعور هو شعور بشيء • وهذا هو البرهان الوجودى • وقد رأينا أن الشعور ذاتية واقعية وأن الانطباع امتلاء ذاتى • فيجب أن يتميز الموضوع من الشعور ، لا بحضوره بل بغيابه — لا بامتلائه بل بعدمه • فاذا كان الوجود ينتسب الى الشعور ، فالموضوع ليس الشعور لا من حيث انه موجود آخر بل من حيث كونه لاوجودا (أى بالنسبة للشعور) • فوجود الموضوع عدم محض • وما نسميه البرهان الوجودى هو أن الشعور يولد متوجها الى موجود ليس اياه • ووجود هذه المنضدة وعلبة السجائر وهذا المصباح ، وبوجه أعم وجود العالم ، هو ما يتضمنه الشعور • وهو لا يقتضى الا كون وجود ما يظهر ، لا يوجد من حيث يظهر • فالوجود وراء الظاهرى هو « فى ذاته » • وهذا الايضاح لمعنى الوجود لا يصلح الا لوجود الظاهرة • فوجود الشعور مختلف تماما • فهو الوجود من أجل ذاته ، يقابل الوجود فى ذاته للظاهرة • والوجود وراء الظاهرى ليس رابطة مع الذات بل هو ذاته • ونلخص هذا بقولنا ان الوجود فى ذاته ... معتم بالنسبة الى ذاته لأنه ممتلىء بذاته • فالوجود هو ما هو • والانتقالات والصيروات وكل ما يقال من أن الوجود ليس بعد ما سيكون وأنه ليس بالفعل ما هو اياه ، كل هذا مرفوض من حيث المبدأ • لأن الوجود هو وجود الصيروة • وبهذا هو وراء الصيروة ، لأنه هو ما هو • وقد رأينا أنه لاينطوى على أى سلب وأنه ايجاب ملء • كل ما فى الأمر أنه كان — والآن صارت موجودات أخرى كائنة » •

هكذا ينكر سارتر أولية صيرورة «هيجل» — أى الحركة المستمرة للواقع — على أساس التساؤل الشعورى الذاتى ، لا على أساس المناقشة والتحليل العلمى والمنطقى • فمثل هذه المناقشة تخرج عن اطار مرحلة الكوجيتو • انه ينسف هيجل « بضربة » شعور • فى رأيه أن الذاتية تشعر بوجود الوجود سواء كان صيرورة أو غير صيرورة ... واذن ... فالوجود سابق على الصيرورة • انه يستخدم منهج التوليد السقراطى بطريقة ذاتية • توليد استبطانى منفرد ، لا توليد لغوى من المجادلة الموضوعية •

يقول :

« الموجود فى ذاته ليس أبدا ممكنا ولا مستحيلا • انه موجود • فالممكن تركيب من تراكيب الذاتية •ان الوجود يوجد •والموجود هو فى ذاته • والموجود هو ما هو • تلك هى الخصائص الثلاث لوجود الظواهر • فما هو الحل الذى يمكن تقديمه لتفسير الروابط التى تربط بين هاتين المنطقتين من الوجود المتمايزتين كل التمايز — الوجود فى ذاته والوجود لذاته ؟ »

هذا هو السؤال الذى يعتبره سارتر محور فلسفته • وجوابه عن هذا السؤال يجمع بين نظرية المعرفة والأخلاق :

« ان الشعور أمر مجرد ، لأنه يخفى فى داخله أصلا أنطولوجيا نحو ما هو فى ذاته • والظاهرة أمر مجرد أيضا لأنها يجب أن تظهر للشعور • والعينى لا يمكن أن يكون غير الكلية التركيبية التى يؤلف الشعور والظاهرة لحظاتها • وهذا الانسان الذى هو أنا ، لو أدركته كما هو فى هذه اللحظة فى العالم ، فانى أتبين أنه يقف ازاء الوجود فى موقف متسائل •• وكل سؤال يفترض اذن موجودا يسأل وموجودا يسأل • فهو يفترض العلاقة بين الانسان والوجود فى ذاته • والسؤال يتضمن وجود حقيقة • وبالسؤال يؤكد السائل أنه ينتظر جوابا موضوعيا يمكن أن يقول : « انه هكذا وليس بخلاف ذلك » • وأيا ما كان الجواب فمن الممكن أن يصاغ هكذا:« الوجود هو هذا وخارج هذا لاشىء»• وهكذا ينكشف لنا عنصر جديد يدخل فى تأليف الواقع ، هو اللاوجود • واللاوجود يظهر دائما فى حدود توقع انسانى • فلأننى أتوقع أن أجد ١٥٠٠ فرنك ، لم أجد غير ١٣٠٠ فالسلب يظهر على الأساس الأولى للعلاقة بين الانسان والعالم • والعالم لايكشف لاوجودات الا لمن يبدأ فيضعها كامكانيات • والسلب ليس مجرد صفة للحكم • والتحطيم أمر انسانى • فالانسان هو الذى يهدم مدنه بالزلازل أو مباشرة ، ويحطم سفنه بالأعاصير أو مباشرة • فالتحطيم يفترض الفهم الذى يحكم على العدم بما هو عدم ، ويفترض السلوك فى مواجهة العدم • وفضلا عن ذلك فالتحطيم — وان أصاب الوجود بسبب الانسان — فهو واقعة موضوعية وليس فكرة » •

واذا تحدثنا مثلا عن غياب شخص ما ، فهل يمكن معاينة هذاالغياب ؟

يبدو للوهلة الاولى أن هذا غير معقول • لكن من الممكن أن تذهب الى المقهى لتبحث عن بطرس ، فتقول انك « رأيت انه غير موجود » ، أى رأيت « اللاشىء » • صحيح أن الملاء يوجد فى كل مكان •• لكن فى الادراك يوجد دائما تكوين لشكل أو صورة تتوقف على اتجاه انتباهى » • فتوقعى لرؤية بطرس فى المقهى أقام بينه وبين المقهى علاقة داخل صورة مركبة هى التى جعلت من غياب بطرس « حادثا حقيقيا يتعلق بالمقهى » • ومعنى ذلك أن اللاوجود ليس اطلاقا لحكم سالب ، بل ان اطلاق الحكم السالب يفترض أسبقية اللاوجود• « بل ان الشرط الضرورى لكى يمكن أن نقول لا ، هو أن يكون اللاوجود حضورا مستمرا فينا وخارج أنفسنا ، أى أن يتردد العدم على الوجود » •

وهنا يقيم سارتر أساس نظريته فى المعرفة وفى الأخلاق على اتجاه « الجشطلت » فى علم النفس • (ص ٧٤ ، ٧٤٧) وهو اتجاه المدرسة الألمانية التى ظهرت منذ عام ١٩١٢ كرد فعل لنظرية التحليل والترابط أو تداعى المعانى فى علم النفس التقليدى • وترى مدرسة « الجشطلت » أن الخبرة والادراك والسلوك لا تنبثق من عملية تجميع لعناصر منفصلة ، بل تبدأ كصور كلية أو تركيبات أو صياغات مركبة ، تظهر سابقة على العناصر المكونة لها وأوضح مثال يذكرونه على ذلك أن الانسان يقرأ الجملة « صياغة » واحدة ، لا حرفا حرفا ، بدليل أنه قد لا يتنبه الى الأخطاء فى بعض عناصرها • ويقول سارتر:

« الجملة التى أكتبها هى المعنى المقصود من الحروف التى أخطها • والكتاب كله الذى أريد كتابته هو معنى الجملة » •

وفكرة « الجشطلت » فكرة صحيحة ، لكن الخطأ يمكن أن يبرز فى الجشطلت — كما يحدث بالنسبة لأى فكرة ذاتية — عندما تتحول من فكرة جزئية الى مذهب • فالادراك والسلوك

يتحققان بالفعل من خلال صياغات مركبة متميزة نوعيا عن عناصرها البسيطة ، بل ان وحدة الصياغة تبدو مستقلة عن الاجزاء المكونة لها ، مثل اللحن الموسيقى الذى يتحقق من خلال وحدة الاتصال والتآلف حتى يبدو مستقلا متميزا عن الأدوات والعناصر والأجزاء التى شاركت فى صياغته. ومع ذلك فلايمكن أن نفهم « صيغه » اللحن الموسيقى ووحدته دون تحليل عناصره ، والا تحول الى شيء سحرى معلق فى الهواء لا أساس له . وهذا بالضبط ما تتحول اليه فكرة الصياغات والصور الكلية التى تأخذها الوجودية عن مدرسة الجشلطت ، ثم تصنع منها مذهبا فى الامكان المطلق للادراك والسلوك ، يسميه سارتر « الاختيار الحر للمشروعات » .

العدم والحرية :

ننتقل الى نقطةأخرى .

يقول سارتر :

« العدم هو الأصل فى الحكم السالب، لأنه هونفسه سلب. وهو يؤسس السلب كفعل. لأنه هو السلب بوصفه وجودا. فالعدم يحمل فى قلبه الوجود . والعدم لا يمكن أن ينعدم الا على أساس الوجود . واذا أمكن أن يعطى عدم فلن يكون ذلك قبل ولا بعد الوجود ، ولا خارج الوجود بوجه عام ، بل فى حضن الوجود وفى قلبه كالحشرة فى الفاكهة . لكن هذا العدم الداخل فىالعالم لايستطيع الوجود فى ذاته أن يحدثه . ففكرة الوجود ايجاب تام لا تحتوى على العدم . وكذلك لا يمكن أن يقال انه يستبعده . فهو بدون علاقة معه . فمن أين العدم اذن ؟ »

« ان انبثاق الانسان وسط الوجود يجعل العالم ينكشف . واللحظة الجوهرية الأصيلة لهذا الانبثاق هى السلب . فالانسان هو الموجود الذى يأتى العدم بواسطته الى العالم لكن الوجود لا يمكن أن يولد سوى الوجود . فلا بد للانسان اذن أن يكون فى وسعه أن يحتفظ بالوجود تحت بصره كمجموع أى أن يضع نفسه خارجه . لكن وجود الانسان لا يعدم كتلة الوجود الموضوعة فى مواجهته ، بل يغير علاقته مع ذلك الموجود . وابعاد الموجود الجزئى معناه خروج الوجود الانسانى بالنسبة الى هذا الموجود . وفى هذه الحالة يند عنه ويصبح بعيدا عنه ولا يستطيع أن يؤثر فيه . ينسحب الى ماوراء عدم .

وهذه الامكانية التى للوجود الانسانى ، أى امكانية افراز عدم يعزله ، أسماها ديكارت باسم : الحرية . فالعدم يأتى الى العالم عن طريق الحرية الانسانية . فوجود الانسان حرية . والانسان لا يكون أولا من أجل أن يكون حرا بعد ذلك ، لكن لا فرق بين وجود الانسان وكونه حرا » .

« ان ديكارت أسس الشك على الحرية مقرا بامكان تعليق أحكامنا . (ص ٨٢) ومن اتجاهات الفلسفة المعاصرة النظر الى الشعور الانسانى كنوع من الفرار من الذات . وهذا هو معنى العلو عند هيدجر » .

« ان الشك يفترض أن الموجود الانسانى يقوم اولا فى حضن الوجود وينتزع نفسه منه بعد ذلك بواسطة تراجع معدم . وشرط قدرة الوجود الانسانى أن ينكر كل العالم أو جزءا منه . أن يحمل العدم فى داخله بوصفه اللاشيء الذى يفصل حاضره من كل ماضيه . لكن هذا اللاشيء لا يأتى من خارج الشعور . بل يجب أن يتكون الوجود الواعى بالنسبة الى ماضيه كأنه مفصول عن الماضى بواسطة عدم . ويجب أن يكون شعورا بهذا القطع للوجود . فالحرية هى الموجود الانسانى وقد وضع ماضيه خارجالعمل ، بافراز عدمه هو . والشعور يظل دائما كاعدام لماضيه . والموجود الانسانى يكون فى الحرية هو ماضيه الخاص وكذلك مستقبله الخاص على شكل اعدام . والقلق هو حال وجود الحرية كشعور بالوجود . وفى القلق تكون الحرية فى وجودها المتسائل عن نفسه . « وكيير كجور » يصف القلق بأنه قلق على الحرية . ولكن «هيدجر» يرى بالعكس أن القلق ادراك للعدم . ويبدو لنا أن هذين الوصفين للقلق ليسا متناقضين فيما بينهما . »

هكذا استخدمسارتر الكوجيتو الظاهراتى ليبحث فى ميتافيزيقا الوجود والعدم ، فانتهى من اكتشاف العدم الذاتى الى نظرية الحرية . وفى نظرية الحرية يدخل سارتر فى فلسفة الأخلاق ، وهكذا أتاح له استبطان الوجودى



أن يصنع خليطا من علم الوجود ونظرية المعرفة وفلسفة الاخلاق •

يقول :

« ان الشرط الضرورى للامكان هو امكان المسالك المتناقضة وامكان المسالك المضادة (أن أقذف بنفسى فى الهاوية مثلا) لكن هذه الممكنات المرفوعة ليس لها وجود سوى كونها « تدرك » • وعدم وجودها الحاضر هو عدم وجوب ادراكها » (ص ٩٠) وليس هناك علة خارجية تستبعدها ، وأنا وحدى المصدر الدائم لعدم وجودها • وأنا أقلق لأن مسالكى ليست سوى ممكنات • ومعنى هذا أننى بتكوين مسلك معين على أنه ممكن ، ولأنه هو ممكنى، فانى أدرك أنه ليس هناك شىء يمكن أن يرغمنى على اتخاذ هذا المسلك • هناك علاقة بين مستقبلى وحاضرى ، لكن فى حضن هذه العلاقة اندس العدم • فانا لست ماسأكونه • أولا لست اياه ، لأن هناك زمنا يفصلنى عنه وثانيا لأن ما أنا هو ، ليس الأساس فيما سأكونه • وأخيرا لأنه لا يوجد موجود حاضر يستطيع أن يحدد بدقة ماذا سأكون • فان لم يرغمنى شىء على انقاذ حياتى (مثلا) فلا شىء يمنعنى من الالقاء بنفسى فى الهاوية • انى اقترب من الهاوية ونظراتى تبحث عن ذاتى فى أعماقها • وابتداء من هذه اللحظة ، ألعب بامكانياتى • فعيونى وهى تتصفح الهاوية يمكن أن تحاكى سقوطى الممكن ، ومسلك الانتحار يمكن أيضا أن يظهر البواعث الممكنة لاتخاذه • لكنها بواعث شىء ممكن • فهى غير فعالة وغير قادرة على التحديد • هذه البواعث لا تستطيع أن تحدث الانتحار ، كما أن فزعى من السقوط لا يمكن أن يحملنى على تجنبه • فتركيب البواعث بوصفها غير فعالة هو الشرط فى حريتى • واذا تساءلنا عن هذا اللاشىء الذى يؤسس الحرية ، فاننا نجيب بأنه لا يمكن وصفه ، لأنه ليس بشىء والأنا بمحتواه السابق التاريخى هو « ماهية » الانسان • والقلق بوصفه ظهور الحرية فى مواجهة الذات يعنى أن الانسان ينفصل دائما عن ماهيته بعدم • أنا وأنا وحدى الذى أختار ممكنى • وحريتى هى الأساس الوحيد للقيم • لأنه لاشىء ، لاشىء مطلقا لايبرر لى أن أتخذ هذه القيمة أو تلك ، هذا السلم من القيم أو ذاك • وأنا كوجود به توجد القيم ، فانى غير قابل للتبرير • وحريتى تقلق من أنها الأساس بغير أساس للقيم • وهى تقلق أيضا لأن القيم يمكن أن تنقلب • ومع ذلك فأنا منغمس (ملتزم) فى عالم القيم • والادراك القلق للقيم بوصفها تستند الى حريتى ، هو ظاهرة متأخرة • ووجودنا هو مباشرة فى موقف • أى أنه ينبثق فى أعمال ويدرك نفسه أولا من حيث أنه ينعكس فى هذه الأعمال ، ونحن نكتشف أنفسنا فى حضن مشروعات فى طريق التحقيق • والقيم المعتادة اليومية تستمد معناها من مشروع أول لنفسى (جشطلت أساسى) هو بمثابة اختيارى لنفسى فى العالم وأنا أنبثق وحدى وفى القلق فى مواجهة المشروع الأول الذى يؤلف وجودى • ولا يوجد شىء يمكن أن يؤمننى ضد نفسى • وأنا مقطوع عن العالم وعن ماهيتى بهذا العدم الذى هو أنا • وأنا وحدى الذى أصدر القرار دون تبرير ولا اعتذار • فالقلق اذن هو الادراك التأملى للحرية وهو ينبثق من نفس نداءات العالم • وفى القلق أدرك نفسى حرا حرية مطلقة • أما الحتمية النفسانية فقبل أن تكون تصورا نظريا ، هى أولا مسلك اعتذار ، أو هى الأساس فى كل مسالك الاعتذار • انها محاولة للتهرب • لكن هذه الحتمية لاتنكشف كعيان تأملى ، ولا تستطيع شيئا ضد بينة الحرية » « ص ١٠٣) •

ويشير سارتر الى الخلاف بين أصحاب المنهج

الموضوعى فى الدراسة النفسية وأصحاب مذهب الاستبطان فيقول :

« انهم يعترفون بوجود شعورمباشر بالحرية فيعارضهم خصومهم باسم » البرهان بواسطة عيان الحس الباطن « لكنهم يجعلون النزاع يدور حول قيمة هذا الكشف الباطن · أما العيان الذى يجعلنا ندرك أنفسنا كعلة أولى لأحوالنا وأفعالنا ، فلا يناقشه أحد · انى أدرك ذاتى كأصل أول لامكانى ، وهذا مايسمى عادة باسم الشعور بالحرية · والهرب من القلق ليس الا نوعا من أنواع الشعور بالقلق · وهذا هو مايسمى بخداع النفس(١) فالموجود الانسانى هو الموجود الذى يستطيع أن يتخذ مواقف سالبة ازاء نفسه · فخداع النفس شعور يوجه سلبه نحو ذاته بدلا من أن يوجهه نحو الخارج · وكثيرا مايشبه خداع النفس الكذب · فيقال عنشخص ما انه يخدع نفسه ، أو يكذب على نفسه · ونحن نوافق على أن خداع النفس كذب على النفس ، بشرط أن نميز بين الكذب على النفس والكذب الخالص » ·

اللاشعور والاختيار :

يناقش سارتر بعد ذلك الاخلاص وخداع النفس ونظرية « فرويد » فى اللاشعور ، ويأخذ عليه أنه يشق الكتلة النفسية الى نصفين هما الشعور واللاشعور ، ثم ينتهى الى تقسيم ثلاثى باضافة « الرقابة » · ويرد سارتر على هذا الانكار « للوحدة الواعية للنفس » بالاستناد الى طبيب نفسانى آخر اسمه « شتيكل » يقول :

« كلما توغلت فى البحث ، لاحظت أن عقدة المرض النفسى كانت واعية » ·

وهدف سارتر من تفنيد « فرويد » ، هو أن يقضى على الاعتراض الأساسى الذى يقال ضد الاستبطان الوجودى ، وهو أن الذات تحوىعالما واسعا مجهولا يحدد كثيرا منأفعال الانسان ، وأن شعور الانسانليس بالضرورة « برهانا » صحيحا لكنه قد يكون مجرد جهل أو وهم · ومن هنا يحاول سارتر أن يثبت أن أساس الاخلاص وخداع النفس شىء واحد ، وهو الانفصال المستمر بين الوجود والماهية أو العلو والواقعية ، والمحاولة المستمرة للتركيب بينهما · « فالانسان يكون هو نفسه ،ويحاول دائما أن يكون غير نفسه · ومن هنا فان محاولاته تتسم بالاخلاص وخداع النفس معا » · (ص ١٣٥) ·

ومن ناحية أخرى ينتهى سارتر بعد انكار نظرية « فرويد » الى اختراع تقسيم ثنائى جديد ، هو « الشعور التأملى » و « الشعور اللاتأملى » · والحقيقة أن هذا التقسيم يبدو فى استخدامه مجرد تقسيم لفظى يعبر عن نفس الثنائية التى تعترف بتميز الشعور واللاشعور ·

ان وجودية سارتر فى انكارها لمجال اللاشعور وخداع النفس ، لا تتصور الذات وعاء من الماء المقطر الشفاف يكفى أن تستدير اليه عين الانسان لتعاين فيه الحقائق ، لكنها على العكس تتحدث كثيرا عما يسميه « قانون القلب » ضد « قانون العقل » وتتحدث عن « التلقائية الغريزية » ضد « التدبر» «العقلى» ويرى سارتر أن هذه التلقائية اللاعقلية تكمن حتى وراء التدبر العقلى ، بدليل أنها يمكن أن تختار السلوك « مع التدبر » ويمكن أن تختار السلوك « بدون تدبر » (ص ٧١٩) ·

وهكذا نضع أيدينا على أخطر تناقض فى فلسفة سارتر · (هو فى الحقيقة تناقض يفرض نفسه على أى فلسفة تحاول أن تجعل وجود الذاتية مذهبا ·) هذا هو التناقض بين انكار اللاشعور نظريا والاعتراف به عمليا · انكار اللاشعور كفكرة ، والاعتراف به كقوة وهو بعبارة أخرى التناقض بين المعقول واللامعقول فى فلسفة سارتر · وعلى أساس موقفه من طرفى هذا التناقض ، يتحدد موقفه من الماركسية ·

ان فلسفة « كير كجور » « ويسبرز » تنظر الىالذات كعالم منالأسرار والألغاز والسراديب اللاشعورية · والنور الحقيقى فى نظرهما هو

(٢) mauvaise foi ويترجمها الدكتور بدوى بمعناها الدارج « سوء النية » وهى ترجمة تؤدى الى غموض المعنى تماما · ويترجمها مترجمو سارتر الانجليز الى self-deception على أساس أن للكلمة هذا المعنى فى الفرنسية ، وهو المعنى الذى يبدو واضحا فى تعريف سارتر نفسه كما سنرى ·

الانغماس فى هذا الظلام حتى قمة الرأس • فالوجودية عندهما فلسفة لا عقلية صريحة أما عند سارتر فالأمر مختلف • ان اللامعقول الوحيد عنده هو نقطة البدء • وفيما عدا ذلك فالمعقول « مطلق » • وفى عالم الذات نجد أن اللامعقول هو الدفعة poussée الاولى السحرية ، وبعد ذلك تتسلسل الدفعات بالعقل والمنطق • الحرية هى اللامعقول • الاختيار هو اللامعقول • فلا يوجد أمام العقل فى رأيه سوى الامكان المطلق • واذا سألت لماذا يحدث الاختيار لهذا الممكن أو ذاك ، فالجواب عنده : لا سبب • فالشعور – أى «الحرية التى تختار» – هو علة ذاته • ولا يوجد – على حد تعبيره – قانون للشعور فهو اذن شعور لامعقول ، أو لا عقلى ، لكنه «يتأمل» بعد ذلك الممكنات• ومن هنا يصبح شعورا « تأمليا » أى شعورا عقليا • وهو دائما شعور • صحيح أنه « لايشعر » بأشجار الغابة الكثيفة فى الداخل لكنه « يشعر » بوجود هذه الغابة ، بل يعطيها «وحدة» الوجود • وهكذا تنتهى محاولة سارتر لتخطى ثنائية الشعور واللاشعور الى تصور الشعور كغلاف شفاف يلف كتلة شبه مظلمة • وتنتهى محاولته لتخطى ثنائية الجبر والاختيار الى تصور الحرية كمجرد « اشارة بالتحرك » تعطى للقوى الحتمية • وتنتهى محاولته لتخطى ثنائية العقل واللاعقل الى تصور اللاعقل «امكانا» عقليا • انه يستخدم المنطق لتبرير اللامنطق • ويبحث عن التبرير الفلسفى لانعدام التبرير • وعلى أساس هذا التناقض نفسه ، يبحث عن الماركسية من « موقف » الوجودية •

لكن جان بول سارتر لا يخاف هذا التناقض لانه يرى أنه يعبر عن التناقض بين الذات والموضوع • التناقض بين « الوجود لذاته » و «الوجود فى ذاته» • وفلسفة سارتر لاتتخطى هذا التناقض ، مع أنه يقول ان الغرض الحقيقى للانسان « هو الوجود كانصهار تركيبى لما فى ذاته معما لذاته » (ص ٩٨٧) لكن هذا الغرض نفسه اختيار ممكن ، والحرية لا تكتشف نفسها الا كعدم • فلا بد للحرية الحقيقية اذن من أن تكون وجودا يفر من نفسه وليس وجودا يتطابق مع نفسه • فاذا كان مثل هذا الانصهار التركيبى سعى دائم لا يتحقق ، فمن المستحيل اذن أن يتحقق تخطى التناقض بين الذات والموضوع • ستظل الذات دائما تجرى وراء الموضوع • وسيظل اللاعقل يجرى وراء العقل • والحرية تجرى وراء الحتمية • وبهذا المعنى نفهم كلمة سارتر فى كتابه الجديد : « الماركسية تلد الوجودية وترفضها فى نفس الوقت » •

ننتقل بعد ذلك الى وجود القيم •

« نستطيع الآن أن نحدد بدقة أكبر ما هو وجود الذات • انه القيمة • والقيمة بما هى قيمة ، يتوفر لها الوجود • لكن هذا الموجود المعيارى ليس له وجود من حيث أنه واقع • فوجوده هو أن يكون قيمة أى ألا يكون موجودا فالقيمة تلاحق الوجود من حيث أنه يؤسس نفسه ، لا من حيث هو • انها تلاحق الحرية• والانا لا ينتسب الى مجال « ما هو من أجل ذاته » • والسبب فى علو الأنا أن الأنا بوصفه القطب الموحد للتجارب الحية ، هو فى ذاته وليس من أجل ذاته • فالأنا يظهر للشعور كشىء فى ذاته عال ، وليس كشعور • والأنا علامة الشخصية ، والوجود من أجل الذات هو حضور الذات • وبالموت يتحول ما هو من أجل ذاته الى ما هو فى ذاته من حيث أنه ينزلق كله الى الماضى • والماضى ليس موجودا ، والمستقبل لم يوجد بعد • أما الحاضر اللحظى الآنى فليس كائنا أبدا • انه حد لقسمة لاتنتهى • فمثله مثل النقطة لا بعد لها • والماضى الذى كنته هو ما هو ، أى أمر فى ذاته مثل أمور العالم • وعلاقة الوجود التى أقيمها مع الماضى هى علاقة من نمط ما هو فى ذاته • وهنالك مسافة مطلقة تفصل الماضى عنى وتجعله يسقط خارج متناولى بدون اتصال ولا التصاق • أما عن المستقبل فما هو من أجل ذاته لا يمكن أبدا أن يكون مستقبله الا على نحو احتمالى امكانى ، لأنه مفصول عنه بعدم هو هو • وبالجملة فانه حر • وكونه حرا معناه أنه مقضى عليه بأن يكون حرا • وهكذا نجد أن المستقبل ليس له وجود من حيث هو مستقبل • انه ليس فى ذاته (كالماضى) وهو أيضا ليس مثل وجود ماهو من أجل ذاته • فهو معنى ما هو من أجل



ذاته . ان المستقبل ليس بشيء ، انه يتحول الى ممكن . فهو الذى يعطى باستمرار صفة الامكان للممكنات .

«ومن حيث اننى دائما وراء من أنا ، ومقبل على نفسى ، فان الهذا الذى أنا حاضر فيه يظهر لى شيئا أتجاوزه الى نفسى . وبالقدر الذى به أجعل نفسى سلبا للهذا ، فانى أهرب من هذا السلب الى سلب مكمل والامكان يلاحق الحضور الخالص كمعناه » .

ثم يقول :

« لا معرفة الا عيانية (أو حدسية) . والاستنباط والانتقال المنطقى ويسميان تسمية غير دقيقة باسم المعارف ـ ليسا سوى أداتين تؤديان الى العيان . » (ص ٣٠٣) .

وجود الآخرين :

ننتقل الى نقطة أخرى ، هى وجود الغير أو الآخرين ، وتمثل الاضافة الحقيقية فى وجودية سارتر . وعلى أساسها تظهر أفكاره الاخلاقية الانسانية مثل فكرة الالتزام . يقول :

« نستطيع أن نجد أحوالا للشعور تشير الى نمط من التركيب الانطولوجى المختلف جذريا ، هو العلاقة الباطنة بين الأنا والأنا ، أى الأنا ونفسها كما تظهر فى الخجل مثلا . فالخجل هو خجل أمام شيء ما . ولكن الغير هو الوسيط الذى لاغنى عنه بين أنا ونفسى . وبظهور الغير أصبح فى مقدورى أن أصدر حكما على نفسى كاننى أصدره على موضوع ، لأنى أظهر للغير بوصفى موضوعا . وهذا ما أدركه « هيجل » حين قال ان وجود الغير ضرورى لكى أكون موضوعا لذاتى (ص ١٠٤)

ويبدو أن « هيدجر » استفاد من تأملات أسلافه . وهكذا نجد عنده أن خاصية وجود الآنية هى أنها وجود مع الآخرين . و «الوجود ـ مع» تركيب جوهرى فى وجودى لكن هذا التركيب لا يتقرر من الخارج ومن وجهة نظر شمولية كما هو الحال عند «هيجل» صحيح أن هيدجر لا يبدأ من «الكوجيتو» بالمعنى الديكارتى لاكتشاف الوعى نفسه ، بل الآنية التى تنكشف له والتى يسعى بالتصورات ان يحدد تراكيبها هىآنيته هو . الآنية (أى الوجود الآنى) هى آنيتى أنا . أنا أدرك الوجود ـ مع ـ الغير كخاصية جوهرية لوجودى . لكن الغير عند « هيدجر » ليس موضوعا . انه وجوده الخالص مدركا بوصفه « الوجود فى العالم » . فالوجود ـ مع ، يوجد لذاتى . والعلاقةالاصلية بين الغير وبين شعورى ليست الأنت والأنا . فالنحن والوجود ـ مع عند « هيدجر » ليس الوضع الواضح المتميز لفرد فى مواجهة فرد آخر ، وليست المعرفة ، بل الوجود الأخرس المشترك . فنظرية « هيدجر » لا تعطينا الحل المطلوب . ان علاقة الوجود ـ مع لايمكن أن تفيدنا أبدا فى حل المشكلة النفسانية العينية للتعرف على الغير . والوجود ـ مع متصورا كتركيب لوجودى أنا ، يعزلنى مثل حجج الأنا وحديه solipsism . ان «هيدجر» لايفلت من المثالية . وهروبه خارج ذاته كتركيب قبلى لوجوده ، يبعده . فالهروب خارج الذات هو هروب الى الذات . والعالم يبدو مسافة خالصة بين الذات ونفسها واذا كان من الضرورى رفض الأنا وحدية فلا يمكن أن يكون ذلك الا لأنها مستحيلة . فوجود الغير لا يمكن أن يكون احتمالا . ذلك أن الاحتمال لا يمكن أن يخص الا الأمور التى تظهر فى تجربتنا . ولا يوجد احتمال الا اذا كان من الممكن فى كل لحظة تفنيده أو تأييده . فاذا كان الغير من حيث المبدأ خارج تجربتى ، فان احتمال وجوده كذات أخرى أو كآخر لا يمكن تأييده ولا تفنيده . » (ص ٤١٩ ـ ٤٢٤) .

في هذه المناقشة لموقف «هيدجر» بناء على ما يسميه سارتر « نظرية الغير » تبدو فلسفته أقرب ما تكون الى المادية والفلسفة العقلية المتكاملة • انه يقفز هنا من داخل الذاتية ليقرر موضوعية « الآخر » – هكذا كوجود يقيني لا يحتاج الى برهان أو تفسير ، لأنه يتعلق بشيء يشبه « الكوجيتو » السابق على أى محاولة للشك وغير القابل للشك •

واذا كانت الذات هي العلو المستمر ، فذات الآخر يجب أن تكون علوا أيضا • لكنها كموضوع تخضع لذاتي أنا • وعلوه يخضع لعلوى • ومن هنا يصبح الآخر كموضوع « علوا معلوا » • والتزامه بغاياته يبدو شيئا موضوعيا حين أنظر اليه من أعلى ، أى من التزامي الخاص ، كأنه نبات غير واع يمد جذوره • (ص ٤٨٣) وهو يدخل بذلك جزءا من نظام أدواتي أنا ، أى عنصرا في «الجشطلت» الذى أصوغه للعالم من حولى •

وهناك تجاه الغير موقفان أساسيان : موقف الحب ومشتقاته ، وموقف اللامبالاة والشهوة والكراهية • والمعنى الأصلي للوجود للغير هو الصراع أو النزاع • وبهذا المعنى يفهم الموقفان •• « فأنا أحاول التحرر من سلطان الغير ، بينما يحاول الغير أن يتحرر من سلطاني • وأنا أسعى لاستعباد الغير بينما يسعى الغير لاستعبادى • » (ص ٥٨٨)

وموضوع الشهوة يكشف عن ملاحظة هامة يذكرها « سارتر » ، وهى أن «هيدجر» وبقية الفلاسفة الوجوديين كانوا ينظرون الى الآنية أو الذاتية كما لو كانت شيئا (عديم الجنس) (ص ٦١٧) وسارتر لا يستطيع أن يتصور ان انقسام الوجود الانساني الى ذكر وأنثى هو شيء عرضي يضاف الى حال الانسان كمجرد زيادة • وهو يعتبرها « مسألة كبرى » ، ويرى أن الشهوة وعكسها – أى النفور الجنسي – تركيبان أساسيان للوجود » • بل يقول أيضا ان العلاقات الجنسية هي «هيكل» المسالك التي تختارها الذات ، وهي «الأساس» الذى يندمج فيها • (ص ٦٥٢) ولعل هذه الملاحظة تكشف الموقف « الواقعي » لوجودية « سارتر » ازاء عالم الاستبطان المجرد والزائف عند الوجوديين السابقين عليه •

ينتقل سارتر بعد ذلك الى فكرة «النحن» أى الوجود مع الغير بالمشاركة لا بالنزاع • وهناك نوعان من « نحن » ، هما الاشتراك في الوجود الناظر والاشتراك في الوجود المنظور ، أى « نحن » كموضوع ، و « نحن » كذات • والنحن موضوع يتوقف وجوده على نظرة الآخرين • وفي السياسة نجد أن الفرد في الطبقة المقهورة حين يدرك الطبقة القاهرة يحاول أن يقلب النحن – موضوع الى نحن – ذات • والنحن – ذات هى « تجربة علو مشترك » ينخرط فيه الفرد مع الآخرين في ايقاع مشترك • وهذا هو معنى العمل الايقاعي للفرق العاملة •

« فانا الذى أنتج هذا الايقاع ، وفي نفس الوقت يذوب مع الايقاع العام للجماعة التى تحيط بى • انه ايقاعي أنا بقدر ما هو ايقاعهم وبالعكس • انه في النهاية ايقاعنا نحن • لكن هذا لا يمكن أن يكون الا اذا كنت أشكل نفسي كعلو غير متميز ، بقبول غاية مشتركة وآلات مشتركة وطرح غاياتي الشخصية وراء الغايات الجماعية المنشودة حاليا • فالأمر يتعلق بطريقة للشعور بنفسي في وسط الآخرين • وقد يبدو أن هذه التجربة تقضى على النزاع الأصلي للذاتيات بجعلها تتجه نحو العالم • وبهذا المعنى فان النحن – ذات سيكون النحن الانسانية التى تسود الأرض • لكن تجربتي للنحن ذات لا تتضمن أى تجربة مشابهة لدى الآخرين • ولهذا فهى غير مستقرة لأنها تفترض تنظيمات خاصة وتختفى مع هذه التنظيمات » (ص ١٨٠) •

● مقولات السلوك :

ننتقل بعد ذلك الى مقولات الوجود الانساني التى تندرج تحتها أنواع السلوك الانساني • وهنا نلتقى بنظرية الاخلاق عند « سارتر » • وقد بدأنا معه من الاساس الميتافيزيقي الأنطولوجي ، ثم انتقلنا الى تركيبات الشعور وتتضمن نظرية المعرفة عنده باعتبار أن المعرفة هي العيان الشعوري • ومن الأنطولوجيا والمعرفة تبرز مشكلة السلوك •

وتندرج أنواع السلوك تحت ثلاث مقولات أساسية لوجود الذاتية ، هى الأمتلاك والفعل

والوجود . والامتلاك هو بشكل عام العلاقة الأساسية بين الوجود لذاته والوجود فى ذاته ، وهى فى ضوء فلسفة سارتر علاقة المشروع أو الصورة الكلية . فالمعرفة والنشاط الفنى والرياضى والرياضى والاخلاقى كلها محاولات للامتلاك فالبحث عن الحقيقة محاولة لامتلاكها ، والانزلاق على الجليد محاولة لامتلاكه . والتحليل يكشف داخل الامتلاك كما يكشف داخل الفعل المعنى الحقيقى للوجود .

ولنأخذ تحليل الفعل .

« أن يفعل هو أن يغير شكل العالم وأن يملك الوسائل لغاية ما وأن ينتج تركيبا آليا ومنظما ، بحيث أنه بواسطة سلسلة من الارتباطات والتسلسلات ، فان التغيير فى احدى الحلقات يؤدى الى تغييرات فى كل السلسلة وينتهى بأن يحدث نتيجة منتظرة ومقدرة . » (ص ٦٩٣) .

وفى هذه الفقرة تبدو فكرة سارتر التى أشرنا اليها ، أعنى فكرة اختيار الحتمية ، أو الامكان الأولى لسلسلة الضرورة .

يقول :

« وهكذا نستطيع أن ندرك منذ البداية عيب المناقشات المملة بين أنصار الحتمية وأنصار حرية الاستواء . والأخيرون يهتمون بالعثور على حالات تعميم لا يوجد بالنسبة اليها باعث سابق . وعلى هذا يرد الحتميون بأنه لا يوجد فعل بغير باعث وأن أقل بادرة تافهة تحيل الى بواعث ودوافع تهبها معناها ولا يمكن أن يكون الأمر بخلاف هذا ما دام كل فعل يجب أن يكون ذا قصد . فلا بد له من غاية ، والغاية تحيل بدورها الى باعث . والتكلم عن فعل بلا باعث هو التكلم عن فعل يعوزه التركيب القصدى لكل فعل . وأنصار الحرية ينتهون الى جعلها غير معقولة . لكن الحتميين هم أيضا واهمون حين يقصرون أبحاثهم على تحديد الباعث والدافع . فالمسألة الرئيسية هى وراء التنظيم المركب : باعث ــ قصد ــ فعل ــ غاية . ويجب أن نتساءل كيف يتكون الباعث أو الدافع بما هو كذلك ؟

ان الدافع لا يفهم الا بالغاية . فالدافع هو فى ذاته سلب . فاذا وافقت على العمل بأجر زهيد ، فهذا بسبب الخوف . لكنه الخوف من أن أموت جوعا . فهذا الخوف لامعنى له الا خارج ذاته فى غاية موضوعه مثاليا هى المحافظة على الحياة . وهذا الخوف لا يفهم الا بالنسبة الى القيمة التى أعطيتها ضمنيا لهذه الحياة . فهو يحيل الى النظام الترتيبى للأمور المثالية ، أى القيم . فالبواعث والدوافع لا معنى لها الا فى داخل مجموع من اللاموجودات مقترح كمشروع . وهذا المجموع هو أنا بوصفى علوا . »

وهكذا يستنتج سارتر أن الصورة الكلية ، أو المشروع ، أو المثل العليا التى تستهدفها الذات ، هى أساس البواعث والدوافع ، وهى من ثم سابقة عليها منطقيا . ولكنها غير متجزئة فالواقع والمشروع يدخلان ضمن الفعل نفسه ، والفعل يشملهما فى « انبثاق واحد . » (ص ٧٠٠) . وهذا الانبثاق ــ الذى هو فعل ــ هو الحرية ، من حيث انه يحدد غاياته ودوافعه وذلك باعدام ما هو فى ذاته ، أى افلات الذاتية من وجودها نحو مستقبل لاموجود . أما الحتمية فتنظر الى النفس كوجود فى ذاته أو كشىء موضوعى . ومعنى هذا أنها تفسر الانبثاق بالدافع ، كما تفسر تسلسل شىء بشىء آخر ، مع أن انبثاق الفعل الانسانى هو الذى يحدد دوافعه ويفسرها ، لأنه حين يختار نفسه يختار بذلك دوافعه وغاياته (مثلا الانتحار أو المحافظة على الحياة) . فالانسان حين يتخذ سلوك المحافظة على الحياة يختار بهذا الانبثاق « غاية » الدفاع عن الحياة و «البواعث» المؤدية الى هذه الغاية . وتترابط البواعث والغايات منطقيا داخل السلوك ، لكن يبقى الاختيار الأول لهذا السلوك أو ذاك مجرد انبثاق لا منطقى . ومن هنا ننتقل الى مقولة «الوجود» ، اذ أن « هذا الانبثاق وجود ليس فيه شىء من الماهية (أى التحديد المنطقى) أو خاصة الوجود الذى يتولد مع الفكر » .

« والحرية ليست سوى وجود ارادتنا أو وجداناتنا (غير الارادية) من حيث أن هذا الوجود اعدام للوقائعية . والانسان كمشروع حر لنفسه ، هو الأساس الحر لانفعالاته ومشيئاته . فليس هناك بالنسبة للحرية أى ظاهرة نفسية ممتازة . فكل طرائق وجودى

تكشف عنها لأنها جميعا طرائق لكونى عدم نفسى • والواقع أن البواعث والدوافع لا وزن لها سوى ما يخلعه عليهـا مشروعى ، أعنى الانتاج الحر للغاية والفعل • والفعل الارادى يتميز من التلقائية غير الارادية من حيث أن هذه الأخيرة هى شعور لا تأملى بالبواعث خلال مشروع الفعل • فالارادة ليست تجليا ممتازا للحرية ، بل هى حادثنفسى ذو تركيبخاص يتكون على نفس المستوى مثل سائر الاحداث النفسية » •

الحرية والضرورة :

هكذا انتهى مفهومسارتر للحرية الى الخلط بين الشعور واللاشعور، والارادة واللاارادة، باعتبار الحرية وراء ذلك كله• انها الامكان المطلق للفعـل • أعدام الوقائعية • اختيار الضرورة : سواء اختيار الاستسلام للضرورة أو اختيار تخطيها الى ضرورة أخرى • يقول سارتر ـوهذه عبارة خطيرةكمفتاح لفلسفته ـ « الحرية هى ادراك وقائعيتى » (ص٧٨٤)• والوقائعية تعنىالضرورة التى يفرضهاانغماس الانسان فى العالم الواقعى • ومن هنا فان الحرية تدرك الوقائعيةكنقص يستلزم وجودها• وبهـذا المعنى قـال ان الحرية اعدام للوقائعيـة • فادراك الوقائعية عندنا سارتر يختلف عن « الوعى بالضرورة » عند «هيجل» والماركسية •

« ان اختيارنا هو ذوات أنفسنا بوصفه غير قابل للتبرير ، أى غير مشتق من أى واقع سابق • والمستقبل يبقى دائما ممكنا دون أن ينتقل أبدا الى مرتبة ما هو واقعى • وهكذا فنحن مهددون دائما باعدام اختيارنا الحالى ومهددون دائما باختيار أنفسنا ، وبأن نصير غير ما نحن عليه • فاختيارنا لأنفسنا معناه اعدامنا لأنفسنا (ص ٧٤١) • ومثل هذا الاختيار الذى يتم بدون نقطة ارتكاز والذى يملى علىنفسه بواعثه، يمكن أن يبدو لامعقولا• وهو فعلا كذلك • فالحرية اختيـار لوجودها وليست أساسا لوجودهـا • وامكان هـذا الاختيارات ليس موضحا ولا موضوعا ، لكنه معاش فى الشعور مع عدم القابلية للتبرير • وهو الذى يعبر عنه بواقعة لامعقولية اختيارى، وبالتالى لا معقولية وجودى » (ص ٧٦٣) •

والوقائعية ـ أو مايمكن تسميته الضرورة ـ هو المكان والجسم والماضى والوضع والعلاقة الأساسية بالغير • وهذه الضرورة تشكل الميدان الذى تنشط فيه الحرية ، لكنها لاتفسر الحرية ولا تحـددها • فالشـخص المولود فى فرنسا يسـتطيع أن يختـار أن يعيش فى الأرجنتيـن • والشـاب الذى دخل الـكلية الحربية وأصبح ضابطا ، يستطيع أن يستقيل من الجيش أو أن يتمرد أو أن ينتحر • والأنثى تستطيع أن تخجل من جنسها وأن تعتز به • وحتى المصاب بعاهة يستطيع أن ينظر لها من خلال صور متنوعة • ومع ذلك فان سارتر يفترض هـذه « الاستطاعة » من خلال المنهج الشعورى الاستبطانى ولا يفكر فى تحليلها علميا • والا، فلماذا لاتتوفر هذه«الاستطاعة» الوجودية الا فى الشاذ النادر من الناس وفى ظروف محددة ؟

فى هـذه النقطة يتضح عنصر اللامعقول فى فلسفة سارتر • لـكنه كما قلنا لا يلغى مجال الضرورة والمعقول • يقول :

« لا يمكن أن توجد حرية الا مقيدة ، لأن الحرية اختيار • وكل اختيـار يفترض نبذا وانتقاء • وكل اختيار اختيار لشىء محدود• فالحرية لا يمكن أن تكون حرة حقا الا بتكوين الوقائعية كتقييد لها • لكن الحرية هى القدرة على الاعدام• وبدون الوقائعية لن توجد الحرية كقدرة على الاعدام والاختيار » (ص٧٨٦) •

وينهى « سـارتر » كتابه بخـاتمة كبيرة تنقسم الى جزءين : الجزء الاول يسميه «نظرات ميتافيزيقية » ، ويلخص فيه وجهة نظره فى مشكلة الوجود ومشكلة المعرفة ، والجزء الآخر يسميه « آفاق أخلاقية » ويلخص فيه وجهـه نظره فى مشكلة الاختيار •

وفى الجزء الاول ينتهى الى أن كلا من الذات والموضـوع ليس جوهرا مسـتقلا ، وأنهمـا يرتبطان برابطة تركيبيـة هى وجود الذات باعتبارها العدم أو النفى للموضوع • وهكذا نجـد أن هـذه الرابطـة لا تنفى تميز هاتين الكيفيتين للوجود ، لكنها تنفى انفصالهما • فهما ليسـا شيئين موضوعيين « الواحد الى جـوار الآخر » • (ص ٩٨٠) • ولا وجود

لأحدهما بدون الآخر . ومع ذلك فهما «يتجليان في حال تفكك بالنسبة الى تركيب مثالى . تركيب مشار اليه دائما ومستحيل دائما . فهما لا يقبلان الانفصال ، وهما نسبيا مستقلان . والانتقال الواقعى من أحدهما الى الآخر مستحيل، واجتماعهما فيجنس مشترك لا يمكن أن يتم » .

ويضيف سارتر الى هذا المفهوم السليم والعميق للعلاقة بين الذات والموضوع أنه من الناحية الأنطولوجية يجب « تأكيد أولوية الوجود فى ذاته على الوجود لذاته»(ص٩٧٦). وهذا بلا شك موقف مادى واضح وفقا للتعريف التقليدى للمادية ، رغم أنه يفهم من خلال صفحات من المثالية غير المباشرة وبمنهج استبطانى .

أما فى الجزء الخاص بالأخلاق ، فيستخرج « سارتر » من الامكان المطلق للوجود ، انكار الضرورة فى الاخلاق ، ويسميها « روح الجدية » ، ويرى أنها أخلاق قائمة على الخداع النفسى والاعتذار والتبرير والهروب ، وأن كل أنواع الاختيار متساوية ، وأن الحرية الحقيقية هى حرية الوجود الذى يفر من نفسه باستمرار ويكون دائما على مسافة من ذاته. (ص٩٨٩) لكن هل هذا الوجود الذى يجعل نفسه على مسافة من نفسه ، هو نوع آخر من الخداع النفسى ؟ وهل الحرية كغاية لنفسها تفلت من كل موقف ، أم أنها بالعكس تظل فى موقف ؟ يقول « سارتر » ان الاجابة عن هذه الاسئلة تنقلنا الى تأمل من نوع جديد فى ميدان الأخلاق ، سيكرس له كتابا آخر فى المستقبل . ولكن ها قد مضت أربعة وعشرونسنة على هذا الوعدولم ير هذا الكتاب النور بعد .

هكذا يختم سارتر رحلته الشاقة خلال ألف صفحة وخلال عبارات وألفاظ غريبة تتسم بالغموض والتعقيد حتى لا يكاد القارىء يتصور كيف استطاع كاتب هذه العبارات والألفاظ أن يؤلف عشرات المسرحيات والروايات الناجحة . والحقيقة أن هذا هو على وجه التقريب أول كتاب يكتبه سارتر . وقد أصدر بعده أكثر من عشرين عملا فلسفيا وأدبيا . ولعل أول تطور مطلوب فى فلسفة سارتر هو التخلص من الطريقة الالمانية فى الكتابة والتفكير . ومن هنا يصبح من الممكن أن تظهر الحقائق الواضحة التى اختفت خلال الحديث عن « الوجود الذى ليس هو ما هو ، وهو ما ليس هو » — أو « ما هو فى ذاته الذى ليس أبدا الا ما هو هو » — أو « الشعور كوجود من أجله يقوم السؤال عن وجوده من حيث ان هذا الوجود يتضمن وجود غيره » — وما الى ذلك من تعبيرات مكررة يستحيل على أى ترجمة أن تتصرف فيها الا بالتفسير لا بالنقل .

ومع ذلك فاذا تغاضينا عن منهج التوليد الاستبطانى، أو التأمل الذاتى الذى استخدمه سارتر فى هذا الكتاب ، فالنتائج الفلسفية الأساسية التى انتهى اليها الكتاب بسيطة ومحددة يمكن أن نذكر منها :

١ — المعطى المباشر هو الشعور .

٢ — الشعور يدل على أن الذات لا يمكن أن توجد بدون الموضوع ، وأن الموضوع لا يمكن أن يوجد بدون الذات .

٣ — العدم يوجد من خلال الذاتية .

٤ — وجود الذاتية الفردية يفترض وجود ذاتية الغير .

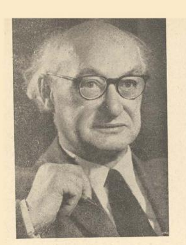
٥ — وجود الذات أو الموضوع وجود لا معقول من حيث أنه لا تبرير له ولا تفسير .

٦ — الشعور انبثاق تلقائى دائم وإمكان مطلق ، أى حرية .

٧ — الحرية بهذا المعنى تفيد أسبقية الاختيار على التفكير وأسبقية الفعل على القيمة ، وهو ما يسميه أسبقية الوجود على الماهية .

٨ — كل أنواع الاختيار ممكنة أخلاقيا ، تحددها التلقائية لا التبرير العقلى .

على ضوء هذه الافكار الفلسفية الأساسية يجب أن نحكم على طبيعة التطورات التى تحدث فى فلسفة سارتر . وهى فى الحقيقة أفكاريمكن أنتتسع للاختيار الذاتى للماركسية والاختيار القلبى للاشتراكية . لكن ستظل المشكلة الأساسية التى تطرح نفسها على التطورات المقبلة فى وجودية « سارتر » ، هى مشكلة الاساس الموضوعى للذاتية، لا الأساس الذاتى للموضوعية .



ا. ا. ريتشاردز والنقد الحديث

« بمناسبة زيارته للقاهرة »

محمد عبد الله الشفقى

بدأت حياته الفكرية الخصبة بكتاب اسمه « أسس علم الجمال The Foundations of Aesthetics ألفه مع رفيق الدرس تشارلز كاى أوجدين C.K. Ogden . كان ذلك عام ١٩٢٢ ، ثم تعاقبت أحداث حياته الفكرية الخصبة الى أن وصلت بنا الى كتاب اسمه « لم هذا ياسقراط؟ Why so, Socrates » الذى نشرته مطبعة جامعة كيمبردج عام ١٩٦٤ .

كان الكتاب الأول بالغ الصعوبة والتعقيد ، أما الكتاب الأخير فجاء بالغ اليسر والسهولة . ولم يكن هذا التباين محض مصادفة ، بل هو انعكاس لرحلة طويلة تخللتها قرارات ، وعمليات اختيار . ووسط الرحلة الطويلة علامات فى الطريق : كتب ألفها ريتشاردز وحده ، أو مع رفيق الدرس « أوجدين » . والقائمة كبيرة على نحو يشعر المرء بالخشوع .. وربما بالخوف ..

— « معنى المعنى The meaning of meaning (١٩٢٣) .

— « أصول النقد الأدبى Principles of Literary Criticism (١٩٢٤) .

— « العلم والشعر Science and Poetry (١٩٢٦) .

— « النقد التطبيقى Practical Criticism (١٩٢٩) .

— « منشيوس والعقل Mencius on the Mind (١٩٣٢) ، وعنوانه الفرعى : « تجارب فى تعدد المعنى Experiments in multiple definition

— « قوانين المنطق الأساسية Basic Rules of Reason (١٩٣٣) .

— « كولريدج والخيال Colridge on Imagination (١٩٣٥) .

— « اللغة الأساسية فى التعليم ، شرقا وغربا Basic in Teaching : East and West

(١٩٣٥) ٠

— « فلسفة البلاغة
The Philosophy of Rhetoric

(١٩٣٦) ٠

— « التفسير فى التعليم
Interpretation in Teaching

(١٩٣٨) ٠

— « كيف تقرأ صفحة
How to Read a Page

(١٩٤٢) ٠

— « جمهورية أفلاطون
The Republic of Plato
بعد أن أعـــاد صياغتها بانجليزية مبسطة (١٩٤٢) ٠

— « الانجليزية الأساسية واســـتخداماتها
Basic English and its Uses

(١٩٤٣) ٠

— « الأمم والسلام
Nations and Peace

(١٩٤٧) ٠

أليست هذه القـــائمة الكبيرة كفيلة بأن نشعر المرء بالخشوع ٠٠ وربما بالخوف ؟ ٠٠ الا تعكس أيضا اهتمامات أقل مايقال عنها انها موسوعية ؟ ومع ذلك ، فهذه القائمة لم تذكر أيضا ماصدر له من شعر ٠٠ وهو كثير ٠

ناقد ٠٠ النقاد

لكن ، وسط الحيرة ، ووسط البحث اللاهث عن تصنيف ، تبرز كتب معينة هى : « معنى المعنى » و « أصول النقد الأدبى » و « العلم والشعر » و « النقد التطبيقى » ، تبرز بمعيار المؤرخين للأدب ، وبمعيار النقاد الذين تأثروا بها ، وبمعيار القـــراء الذين التفتوا اليها ، لتقول فى النهاية ان أ ٠ أ ٠ ريتشاردز ناقد أدبى ٠ لكن ، علينا أن نتناول هذه التسمية باحتراس ، فما أقل الأعمـــال الأدبية التى نقدها أ ٠ أ ٠ ريتشاردز ٠ فليس لديه مثلا حصاد « ت ٠ س ٠ اليوت » فى نقد الأعمال الأدبية (شيكسبير ، دانتى ، ملتون ، ازرا باوند ٠٠٠ الخ ٠٠٠) ٠ بل هو ناقد نظرى يكتب عن كيفية النقد ، ومشاكله ، ومآسيه ، وحلوله ٠ لكنه يصل بالتخصص الى مداه فى بعض الأحيـــان ، فيتحول الى ناقد لا يكتب للقراء وانما لخاصة النقاد ٠ هو ناقد النقاد اذن ٠ كتب عنه أحد الدارسين — وهو يؤرخ لتيار النقد الحديث — أنه هو صـــانع هذا التيار ، وأن مانسميه بالنقد الحديث انما ظهر عام ١٩٢٤ ٠٠٠ مع ظهور كتاب « أصول النقد الأدبى » !

بين النقد ٠٠ وعلم النفس

وقد يحسن بنا أن نتريث قليلا أمام هذا الكتاب ٠

وقد يحسن بنا أيضـــا أن نقول ، منـــذ البداية ، ان أحدا من النقاد لم يستفد من علم النفس استفادة ريتشاردز ، ولم يتحمس مثل تحمسه فى تطبيقه فى حقل التذوق ومعـــاناة الأعمال الفنية ٠ ان « أصول النقد الأدبى » ثمرة ظهور علم النفس ، كعلم جديد مثير بدأ يلفت اليه الأنظار ٠ فقد عكف ريتشاردز على دراسة هذا العلم (وان قال البعض انه لم يتعمقه) ، وملأ به صفحات كثيرة من الكتاب ، آملا ألا يضيق به القارىء ، مردفا : « ان النقد

يثير – تقريبا – كل الموضوعات المتصلة بعلم النفس ، يثيرها فى موضع او آخر » لكنه،مع ذلك ، أثر التواضع فقال فى مقدمة « أصول النقد الأدبى » انه لم يأت بجديد فى معظم الصفحات : « قليلة هى النقاط التى لم يسبق لأحد معالجتها • فالمرء لا يتوقع أوراق لعب جديدة حين يلعب لعبة قديمة جدا ، المهم هنا هو اليد التى تلعب بهذه الأوراق » •

و « اللعبة القديمة » هى : النقد الأدبى ، ورغم قدمها الا أنه غير راض عن تاريخها ، فحين يستعرض تاريخ النقد الأدبى منذ أرسطو يجد أخطاء وفجوات رغم « مايبدو » من بساطة الأسئلة التى يطرحها الناقد. وقد يحق لنا أن ننتهز الفرصة ونعرف ماهى هذه الأسئلة التى يطرحها الناقد ويوردها «ريتشاردز» فى أول صفحة، من أول فصل .

ما الذى يضفى على تجربة قراءة قصيدة معينة ، ما الذى يضفى على هذه التجربة قيمتها ؟ على أى نحو نجد أن هذه التجربة أفضل من غيرها ؟ لماذا نفضل هذه اللوحة على تلك ؟ على أى نحو ينعين أن ننصت الى الموسيقى حتى نتلقى أعظم اللحظات قيمة ؟ ••• الخ •••

لكن ريتشاردز يستعرض حقل النقد فلا يجد الا « بضع تكهنات ••• بعض التخمينات الملاحة ••• الخ ••• » ويؤكد ريتشاردز بكل ثقة أن هناك سؤالا هاما لم يجب عليه أى ناقد خلال تاريخ النقد كله • والسؤال هو : ماهى قيمة الفنون ، لماذا تستحق أن تخلص لها أحسن العقول فى أكثر ساعاتها تركيزا ، وما هو مكانها وسط نظام الجهود الانسانية ؟

انه ساخط على قصور النقد الأدبى فى هذا الميدان ، وكان حريا بهذا النقد أن يستفيد من الجهود المعملية التى تمت فى حقل علم النفس ، والتى اتخذت من الأعمال الفنية مادة لها ، وكذلك الجهود التى أسماها ريتشاردز : علم الجمال التجريبى

Experimental aesthetics

لقد أثبتت هذه الجهود ، من بين ما أثبتت ، أن ردود فعلنا أمام العمل الفنى بالغة التنوع والتعقيد ، وأثبتت صعوبة الوصول الى معيار• ولنختر شيئا أبعد مايكون عن الغموض • لنختر لونا عاديا • لقد ثبت أن هذا اللون يستطيع أن يثير حالات ذهنية تختلف باختلاف الأشخاص ، بل يثير فى الشخص الواحد حالات ذهنية تختلف باختلاف الوقت الذى ينظر فيه الى هذا اللون العادى ••• البسيط •

التجربة •• والقيمة

ونحن ، أمام العمل الفنى ، نمر **بتجربة** • ولهذه التجربة **قيمة** • وستتكرر كلمة « تجربة »وكلمة « قيمة» فى كتاب«أصول النقد الأدبى» دون أن يسأم منهما ريتشاردز أبدا • وسترتبط كلمة النقد ، عنده ، بكلمتى « تجربة » و « قيمة » • وسيعرف النقد على النحو التالى « النقد ، كما أفهمه ، هو ذلك السعى الى التمييز بين التجارب ، وتقويم هذه التجارب » •

« Criticism, as I understand it, is the endeavour to discriminate between experiences and to evaluate them ».

ثمة تجارب ، اذن ، تسفر عنها الأعمال الفنية • وهذه التجارب لها قيمتها • غير أن ريتشاردز ينبه الى ذلك الخطأ : خطأ القول باننا نمارس نشاطا ذهنيا من نوع خاص ونحن أمام التجارب الجمالية ، نشاطا **يختلف** عن النشاط الذهنى الذى نمارسه أمام تجارب أخرى • ان تجربتنا أمام العمل الفنى يجب ألا تنفصل عن تجربتنا أمام أشياء أخرى • والتمييز الوحيد الذى يسمح به ريتشاردز ، بين التجربة الجمالية وغيرها من التجارب ، هو أن تجربتنا أمام الشىء الجميل ان هى الا تجربة تطورت قليلا ، وأنها عبارة عن تنظيم أرقى ، لكن **لتجارب عادية** • والقول بتجربة جمالية **منفصلة** يجعل للعمل الفنى قيمة منفصلة أيضا ، قيمة منفصلة عن وجوه النشاط الأخرى فى حياتنا ، وهو مالا يرضاه ريتشاردز • ومن أجل هذا لا يرضى بقول « كلايف بل » : « اذا أردنا أن نفهم عملا فنيا فلسنا بحاجة الى أن نرجع الى الحياة ناخذ منها شيئا ••• » لا يرضى ريتشاردز بهذا العزل الذى أدى – فى مجال

الأدب والفن - الى ضيق فى الاهتمامات ، والى الافتعال ، والتعالى ، والعزلة ٠

ثم يوجه ريتشاردز جانبا كبيرا من هجماته صوب اللغة ، وسوء استخدامها فى ميدان النقد ، وقد حشد هذا الهجوم فى الفصل الثالث من « أصول النقد الأدبى » ، تحت عنوان « لغة النقد » ٠ لقد أصبحت اللغة مضللة .. لسوء استعمالنا لها : « علينا أن نعترف بأن الطرق التى اعتدنا عليها فى كلامنا ان هى الا طرق مضلله ، خاصه الطرق التى نستخدمها حين نناقش الأعمال الفنية » ٠

ويؤكد ريتشاردز نقطة بالغة الخطورة : ليس فى الشيء الذى نراه قيمة ، ليس الشيء الذى نراه جميلا فى حد ذاته أو غير جميل ،وانما الشيء يترك فينا أثرا من نوع أو آخر ٠ ويجب ألا نسقط ردود فعلنا على الأشياء ، ونعتبر ردود الفعل هذه صفة جوهرية فى الأشياء نفسها ٠ والواقع أننا حين ننقد عملا فنيا فاننا لا نتحدث عن صفات خالدة وقائمة فيه ، وانما نتحدث عن **حالات ذهنية** ، **عن تجارب أحدثها فينا هذا العمل الفنى** ٠ واللغة تضللنا فى هذا المجال ، ونحن نتجرأ ونستخدم ، بكل ثقة وبساطة ، كلمات : عقدة ، شخصية ، ايقاع بناء ٠٠ وكأننا نستخدم اسم شخص نعرفه !

لكننا حين ننقد حقا ، فانما لنبين **قيمة التجربة** التى أحدثها فينا العمل الفنى ٠ ويؤكد ريتشاردز أن هذا النقد يمت الى علم النفس بصلة نسب قوية ٠ يمت الى علم النفس - لا الى الأفكار الأخلاقية أو الميتافيزيقية ٠

الفنان ٠٠ والتوصيل

فاذا كنا فى الفصل الرابع فنحن بازاء قضية هامة ، قضية الفنان والتوصيل ، وخروج العمل الفنى ووصوله الى القارىء ٠ هنا يجب أن تأخذ التجربة شكلا معينا حتى يمكن توصيلها ، غير أن الرغبة ، أو الحاجة الملحة الى التوصيل ، قد تلعب دورا كبيرا فى **الشكل** الذى ستأخذه هذه التجربة .

والفنون أعلى أشكال التوصيل ٠

لكن ، اذا كان الفنان موصلا أساسا ، الا أنه لاينظر الى نفسه ، بالضرورة ، على هذا الأساس ٠ فقد يقول ان توصيل عمله الى الآخرين لا يهمه كثيرا ، وكل مافى الأمر أنه منصرف الى عمل شيء جميل فى حد ذاته ، أو عمل شيء يرضيه هو شخصيا ٠ ريتشاردز يتفق مع الفنان الذى لا يشغل نفسه بعملية التوصيل على نحو متطرف ، جاعلا من عملية التوصيل عملا منفصلا ينصرف اليه ٠٠٠ ربما على حساب جودة العمل الفنى نفسه ، شاغلا ذهنه بالجمهور ، وأى قطاع من الجمهور سيعجبه هذا ٠

يدين ريتشاردز هؤلاء : « ان الفنانين والشعراء الذين قد نرتاب وبهدوء فى اهتمامهم المفرط بجانب التوصيل ، وعزله عن الجوانب الأخرى ... ينتمون عادة الى فنانى الدرجة الثانية » .

لكن ، أى ضمان يجعلنا نطمئن الى أن العمل الذى أبدعه الفنان **سيصل** الى القارىء ؟

يرى ريتشاردز أنه لكى يحقق العمل الفنى الأثر المطلوب ، ولكى **يصل** العمل الفنى الى القارىء ، **وجب أن تكون هناك صلة - صلة طبيعية - بين النوازع التى تحرك الفنان والنوازع التى تحرك القارىء** ٠

ويقوده هذا الى حديث التلقائية فى الابداع ، وينصب حديثه فى حقل الشعر (وما أكثر مانجد الشعر ميدانا لدراسات ريتشاردز التطبيقية) . فهو يتحدث عن الشاعر والابداع الشعرى فيقول للمحللين النفسيين من البداية : لا تتبعوا أنفسكم ، لن تستفيدوا كثيرا اذا أضعتم وقتكم فى تشريح العمليات الذهنية فى رأس الشاعر ٠ انما هذه العمليات مرتع خصب للتخمينات ٠ « **ان اللاشعور يلعب دورا كبيرا فى ابداع القصيدة ٠ وكثيرا ماتكون العمليات اللاشعورية أهم هنا من العمليات الشعورية** » ٠ فليرح المحللون النفسيون أنفسهم اذن ، وليبتعدوا بصفة خاصة عن تشريح ذهن فنان عن طريق الحكم على عمله المنشور فقط ٠ والغريب أن ريتشاردز المفتون بعلم النفس أدان جهود « فرويد » فى دراسته لدافنشى ، و «يونج»

فى دراسته لجوته، قائلا أن المحللين النفسيين نقاد فاشلون .

ولو سرنا وراء المحللين النفسيين لانصرفنا الى تحليل قصيدة « كولريدج » الشهيرة «قبلة خان » بلغة الأحلام مادام قد قال لنا انه حلم بها ! لكن ، لو رجعنا الى الأصول لوجدنا ارهاصات « قبله خان » فى ملحمة ملتون « الفردوس المفقود » وبعض كتب الرحلات ! (ولنذكر هنا أن « ريتشاردز » حجة فى « كولريدج ») .

الفنون ... مستودع القيم

بعد هذه السياحة ، بعد هذه الجولة « النفسية » يصل بنا ريتشاردز الى نقطة البداية ، الى الأسئلة الملحة التى طرحها وترك القارىء يتحرق شوقا الى ردودها . لماذا نحتاج الى النقد هذا الاحتياج الملح ؟ لأننا نريد أن نعرف السبب فى **أهمية الفنون** . فالفنون هامة . ويضيف ريتشاردز « ويحتمل أن تزداد أهميتها فى المستقبل » . الفنون هامة . لكن ريتشاردز لا يتركنا نتساءل : لماذا لا تحدثنا عن مدى أهميتها ؟ انه يتحدث فعلا :

« الفنون هى مستودعنا الذى يستوعب القيم التى وصلت الينا عبر الزمن . والفنون تنبع من ساعات فى حياة أناس غير عاديين ، وهى تزيد هذه الساعات خلودا ... » والفنون « تسجل أهم أحكام لدينا ، أحكام **تتعلق بقيمة التجارب** » .

ولأن ريتشاردز يرفض تجزئة التجارب ، ولأنه يؤمن بتكامل الانسان وهو يمر بتجربة العمل الفنى الذى أمامه ، يرفض النقاد المشغولين « بالعمل الفنى فى حد ذاته » . لقد ارتكب هؤلاء النقاد خطأ كبيرا ، وشجعوا — بكلامهم — الرأى القائل بأن الأخلاق ليست لها صلة كبيرة (أو ليست لها صلة على الاطلاق) بالفن . ويأسف ريتشاردز **لأن نفرا من أصحاب العقول الراجحة امتنعوا عن مناقشة الجوانب الاجتماعية أو الأخلاقية للأعمال الفنية** . يأسف ، لأن الناقد — فى رأيه — « **مشغول بصحة العقل** » ، ولابد للناقد الجاد من الكلام عن القيمة ، وجعلها محور نقده ، ولابد له من الايمان بأن للفنون قيمة .

والقيمة مهددة فى عصرنا الحاضر . القيمة ، والمقاييس السليمة ، والقدرة على التمييز الدقيق . لماذا ؟ **لأن عدد السكان ازداد على نحو هائل وسيزداد ، وستعظم الهوة بين ميول الغالبية ومعايير القلة المتعمقة** ، ويحل الذوق الشعبى محل التمييز والتمحيص الناتج عن طول درس ومران . ولقد ارتكبت النزعة التجارية أشياء غريبة ، ومن أجل هذا يعلن ريتشاردز خوفه من أخطار السينما ، والميكروفون ، و « الكتب الرائجة » ، ومجلات الشعر ، والأعمال الخزفية التى تنتج على نطاق واسع ... الخ ... »

على الناقد اذن يقع عبء الدفاع عن القيم ، عن ماهو عميق وأصيل وممتاز . انه يدافع ضد هجمات ضارية ، هجمات تستهوى تلك الغريزة : كراهية « المتفوقين » . والمتفوق فى الذوق يحس بحرج وهو يجد نفسه مختلفا عن المجموع .

وفى نهاية الفصل السابع « دراسة سيكلوجية لنظرية القيمة » يسطر ريتشاردز بضع كلمات وقور ، لكنها ذات رنين عال ؛ يتحدث فيها عن أهمية الأدب والفن .. اننا ، فى تطورنا ، ننتقل من حالة الفوضى الى حالة من التنظيم الأدق والأعلى ، لكن هذا كله قد يتم بطرق لا نعلم عنها شيئا . والتغير يتم بتأثير عقول أخرى . والأدب والفن من الوسائل الرئيسية التى تنتشر عن طريقها هذه التأثيرات . وفى مجتمع الحشود ، والأعداد الضخمة ، يمكن أن يلعب الأدب والفن دورا خطيرا فى تحقيق مدنية راقية ، مدنية تستتبع أن يعيش الفرد فيها حياة حرة ، ثرية ، غير ضائعة .

بعيدا عن الفن للفن

ولقد وضح ، فى أكثر من موضع سابق ، أن ريتشاردز غير متحمس لدعوى « الفن

للفن » التى يرددها أصحابها وقد « رفعوا أنوفهم » على حد قوله . وبطريقة حاسمة أيضا يقول ان أعظم العقول وقفت وراء النظرية الأخلاقية فى الفن (لكن الأخلاق - فى قاموس ريتشاردز - لا تأخذ معناها الضيق المتداول ، لا تأخذ - بشكل جازم - معنى الفضيلة والرذيلة ، وأنما تصف الأخلاق العمل الصحى الرحب الذى يعطى للتجربة قيمة) . ويدافع ريتشاردز عن المعايير التى تنظر الى الفن نظرتها الى تجارب الحياة الأخرى ، وليس نظرتها الى شىء معزول ، تحكم عليه فى حد ذاته . ولقد وجد ريتشاردز فى الناقد باتر - على غير المتوقع ! - مدافعا عن نظرية القيمة فى الفن . فقد أثنى باتر على الفن العظيم الذى « يضاعف من سعادة البشر ، ويرفع الظلم عن المضطهدين ، ويضاعف من تعاطفنا ... » أما نظرية الفن للفن فقد فصلت بين الشكل والمضمون ، بين الموضوع وطريقة معالجته . ويرى ريتشاردز خطر هذا على نقد الشعر ، فالمناداة بالحكم على القصيدة « من الداخل ! » ضرب من التضليل والخلط . فنحن ، فى معظم الحالات ، لا ننقدها من الداخل . وحين نحكم على قيمتها فان هذه القيمة تجىء من الخارج « **والقاعدة هى أن علينا أن نقف خارج القصيدة كى نحكم عليها** » ، ولا يمكن أن نتجاهل ونحن ننقد قصيدة « **مكانها وسط البنيان الكبير ، بنيان الحياة الانسانية** » . من هنا تنبع قيمة القصيدة . ونحن حين نشرع فى تقييم قصيدة فاننا نأخذ **كل شىء** فى الاعتبار .

غير أن لريتشاردز بعض التحفظات . هناك نوع من القصائد لابد أن **ننقده من الداخل** ، من هذه القصائد « الملاح العجوز » لكولريدج ، فلهذه القصيدة منطقها الخاص وعالمها الخاص ، واذا أقحمنا عالمنا الخارجى عليها ، بقوانينه ودروسه واستنتاجاته ، أسأنا اليها .

دعوة ريتشاردز ، اذن ، هى دعوة الى التكامل ، والى تلقى العمل الفنى بكياننا كله ، لا بتجزئته الى قدرات مختلفة ، أو رفوف مختلفة . فمن المستحيل تجزئة قارىء الى أشخاص متعددين : شخص جمالى - شخص أخلاقى - شخص عملى - شخص سياسى - شخص مثقف ... الخ ... ذلك أن التجربة الحق تحتضن كل هذه الأشياء مجتمعة ، انها - جميعا - تتوحد فى القارىء الحق الذى يفتح نفسه أمام تجربة القصيدة .

واذا كنا قد تلكأنا بين صفحات « أصول النقد الأدبى » فلأنه كتاب محورى فى حياة ريتشاردز وفكره ، ومحورى فى حياة النقد الأدبى الحديث .. فى انجلترا وأمريكا .

بين العلم والشعر

ثم يظهر ذلك الكتاب الصغير المثير « العلم والشعر » . وقد جاء هذا الكتاب استجابة للجدل الذى دار فى العشرينات (ظهر الكتاب عام ١٩٢٦) ازاء تزايد سلطان العلم وهيبته ، مع اضمحلال الطابع الانسانى فيه . واهتم ريتشاردز فى بحثه بالشعر .. بوصفه تجربة انسانية ، ولأن له تأثيره النفسى على تطور الشخص الحساس .. الذى يفتح نفسه للشعر .

بدأه بنغمة تشاؤم : لا يبدو مستقبل الانسان ورديا ! واليوم يمر الانسان بتغيرات ، وبأسرع من أى وقت مضى . كذلك تغيرت ظروفه ، وحمل هذا التغيير معه أخطارا سيكلوجية واقتصادية واجتماعية وسياسية. ومع ذلك فان طريقتنا فى التفكير ، ازاء معظم أمورنا ، كما هى منذ ٥٠٠٠ عاما ! والعلوم هى الاستثناء الوحيد . ينطبق هذا التأخر على طريقتنا فى التفكير فى الشعر . فما أكثر مانفكر بطريقة خاطئة ، لا تتمشى أبدا والواقع ، ولا تتمشى أبدا والحقيقة .

ويتحدث ريتشاردز عن وضع الشعر ، وعن المتفائلين من أمثال « ماثيو آرنولد » الذين يرددون أن الشعر كل شىء . أما المحدثون فيرون أن مستقبل الشعر .. لاشىء ! مهما يكن الأمر فان الجدل حول أهمية الشعر أو عدم أهميته انما يدل على أنه يمس قضايا هامة ، والا لما دار حوله الجدل بين الأنصار والخصوم ، بين المتفائلين ، والمتشائمين . وفى الماضى لم نكن نعرف كثيرا ماهى طبيعة

الشعر ، رغم كلامنا الكثير عنه ، اذ لم نكن تقدمنا فى سيكلوجية الغرائز ، والانفعالات • كذلك تركنا العنان للتكهنات العارمة لأننا لم نكن نعيش فى عصر العلم بعد • وكانت هناك دعوة : الشاعر يفتقر الى دراية بطبيعة العقل ، والعالم النفسانى يفتقر الى دراية بالشعر • ولكى نفهم طبيعة الشعر فانما نحتاج الى أن نحب الشعر بوجداننا ، ونحلله ببرود العالم النفسانى ، فى نفس الوقت •

يرى ريتشاردز أن القصيدة بمثابة تجربة، وأن القارىء الحق يمر بهذه التجربة اذا انصرف الى هذه القصيدة • ولكى نتدبر الأمر ونتعرف على طبيعة التجربة التى تحملها القصيدة ، وطبيعة التجربة التى يمر بها قارئها ، فلنقرأ القصيدة ببطء شديد ، وبصوت عال « ونتيح لكل مقطع فسحة من الوقت كى يترك فينا أثره كاملا » . **هكذا** يضم بحث « العلم والشعر » صفحات يمكن أن نضع لها عنوان « كيف تقرأ قصيدة » • والهدف من « قراءة » قصيدة هنا ليس مجرد القراءة ، وانما البحث عن كنه القصيدة ، وطبيعة الشعر ، وطبيعة التجربة التى يحملها • وقد اختار ريتشاردز قصيدة لوردزويرث عنوانها « جسر ويستمنستر » • ما الانطباعات التى تتركها القصيدة فينا ؟ لنبدأ بالسطح ثم نغوص الى الأعماق • ان الكلمات المطبوعة تحدث ، أولا ، اهتزازا فى عدسة العين • ثم يؤثر علينا رنين الكلمات ، وهو رنين نسمعه بعقولنا ، فنتصور وكأننا **نسمع** الكلمات • بهذا **تتجسد** الكلمات • ثم يرى القارىء ، **بعقله** ، **صورا** أثارتها هذه الكلمات ، صور مراكب وجبال • وقد تحدث هذه الصور **تداعيا** سببه أن القارىء يتصور نفسه وهو أمام هذه المراكب أو أمام هذه الجبال ، **فتتولد عنده صور اخرى** • غير أن هذا التداعى قد يحدث لنفر ولا يحدث لآخرين • ذلكم هو الفارق بين قارىء وقارىء•

الشعر •• والتوازن

وتحدث فينا القراءة تيارين ، تيارا **فكريا** وتيارا **انفعاليا** ، والتيار الفكرى أقل أهمية من الانفعالى • أما التيار الانفعالى ، **الهام** ، فيتصل **باهتماماتنا** • ان معاناتنا للقصيدة تعيد الى اهتماماتنا توازنها ••• وتريحنا • وعندما تخاطب القصيدة القارىء فانها تخاطبه بكل اهتماماته وتجاربه وموقفه من الحياة وتطوره وطريقته فى الاستجابة (التكامل مرة أخرى !) • وقد تجعلنا هذه القصيدة نضطرب ، أو قد تقضى هذه القصيدة على اضطرابنا وتعيد تنظيم جزيئاتنا المضطربة . وكثيرا ماتفعل الأمرين معا •

كيف تؤثر فينا القصيدة ؟

انها تؤثر فينا حتى قبل أن نفهم الكلمات بعقولنا ، وحتى قبل أن تسلمنا الكلمات الى أفكار • اننا نتأثر ، أولا ، بحركة الكلمات ، وصوتها • ولم نعرف بعد ، وبطريقة علمية شافية ، **كيف** يحدث هذا • وهناك شعر يمكن أن نستمتع به تماما ولا نفقد شيئا ونحن لم نفهم معنى الكلمات (بعض أغانى شيكسبير) • « شكل » القصيدة يلعب دوره أولا ، ويسبق « مضمون » هذه القصيدة ، **والصوت والحركة** يؤثران على طريقة استجابتنا لمضمون القصيدة مثلما يؤثر الصوت والحركة على طريقة **استجابتنا لانسان يتحدث الينا** • وتتباين استجاباتنا للقصيدة مع تباين اهتماماتنا ، ومن هنا يختلف الشعر عن العلم • وسنظلم الشعر لو حكمنا عليه على أساس الفكرة ، فالفكر ليس العامل الأساسى فى الشعر ، والشاعر لا يكتب مثلما يكتب العالم •

فما السمة الرئيسية فى الشعراء ؟ انها سيطرتهم الفائقة على الكلمات • وليس المعيار هنا ثراء حصيلة الشاعر اللغوية ، وليس المعيار **كمية** الكلمات التى يعرفها ، وانما الطريقة التى يعالج بها هذه الكلمات • وقد تتجمع الكلمات دون أن يسيطر عليها بوعيه • كل مافى الأمر أنه يحس أنها يجب أن تتجمع على هذا النحو • ومن العبث أن نسأل الشاعر لماذا اختار هذا الوزن بالذات ، لماذا اختار هذه الصفة بالذات • **قد يجيب علينا ، غير أن اجاباته ان هى الا تبريرات** لا توضح الحقيقة • ذلك أن اختيار الوزن ، والصفات،

لم يكن ثمرة تفكير بالعقل ، وانما هو دافع غريزى ٠

من أجل هذا ليس الشعر نتاج دهاء ودراسة ، وليس نتاج صنعة ومهارة ٠ ليس الشعر وليد المعرفة بقدر ماهو وليد التجربة التى يمر بها كيان الشاعر ٠ والوزن فى الشعر ليس تلاعبا بالمقاطع وانما هو تعبير عن الشخصية ٠ والوزن الذى يحركنا انما هو وزن نابع من دوافع تحركت فى أعماق الشاعر فعلا ٠ من أجل هذا لا يمكن تقليد الشعر ٠

اذا قرأنا الشعر ولم نتغير فمعنى ذلك أننا خذلنا الشعراء ، أو أن الشعراء خذلونا ٠ هذا هو رأى ريتشاردز ٠

فما مقومات الشعر المعاصر الحق ٠٠ الشعر الذى يظهر فى عصرنا الجديد الغريب ؟

انه شعر لا يمكن أن يكتب فى عصر آخر٠ شعر وليد الأوضاع الحالية ٠ شعر يتفق والاحتياجات والدوافع والمواقف التى لم يعرفها شعراء الماضى ٠ وعلى الناقد أن يأخذ فى اعتباره ، هو الآخر ، الأوضاع المعاصرة وهو ينقد ٠ فلقد تغيرت نظرتنا الى الانسان ، والطبيعة ، والكون ٠ ولا يمكن أن نتجاهل هذه التغيرات ونحن نحكم على الشعر الحديث ٠

فى معامل الكيمياء العضوية ٠٠

من هذه التغيرات أن النظرة الى العالم على أنه شىء سحرى يعج بالأرواح والقوى الخفية التى تحرك الأحداث ، هذه النظرة اختفت ولم يبق منها الا رواسب ستزول يوما ٠ ولقد ازدهر الشعر فى ظل هذه النظرة السحرية ، **ومن ثم قد يختفى باختفائها !!**

وحل محل هذا رجل الرياضة ، رجل اليقين العقلى ٠ **وفى معامل الكيمياء العضوية اليوم رجال لو عاشوا فى الماضى لكانوا شعراء ٠**

فما وظيفة الشاعر ؟

انه ينظم مجموعة من التجارب ، ويحقق بينها التماسك ، ويتيح لنفسه ولنا الحرية والانطلاق ، لنحقق التوازن ، ونحيا حياة كاملة ٠ نحن مع الشاعر غيرنا مع الرياضى ، فالشعر عالم من الحوار ، والاستعداد للتصديق ، والتصور ٠ والحقيقة هنا غير حقيقة عالم الرياضة ، والمنطق هنا لا يلعب دورا رئيسيا بالمرة ٠ واذا نحن آمنا بالشعر فانه كفيل بأن يجعل العالم يبدو وقد تحول وتغير ٠ وقد كانت هذه الممارسة سهلة فى الماضى لكنها لم تعد كذلك اليوم ٠

النقد ٠٠٠ المعملى

بعد ظهور « أصول النقد الأدبى » بحوالى خمسة اعوام ظهر « ملحق » له ، ممثلا فى « النقد التطبيقى » ٠ وقيل عن هذا الكتاب انه بداية للنقد الموضوعى ٠ ففيه يحاول ريتشاردز أن يستفيد من العلم ، من علم النفس بصفة خاصة ، فى حقل الشعر ، وفيه يجرى تجارب على طلبة كيمبردج ، يوزع عليهم قصائد لا يذكر أسماء أصحابها ، ويطلب منهم مداومة قراءتها ثم التعليق عليها فى النهاية ٠ وقد كشف هذا الكتاب عن حقيقة رهيبة : ان اسم الشاعر الذى نقرأ له يؤثر على قراءتنا لقصيدته ٠ فقد كان أحد الطلاب لا يدرى أن احدى القصائد للشاعر الانجليزى الميتافيزيقى الكبير « جون دون » ، فاذا به يكتب عنه بتعاطف وأستاذية ، ويقول ان القصيدة تعبر عن « عقيدة بسيطة صادرة عن رجل بسيط جدا » ٠٠ وتمخضت التجربة عن خلط فى الأحكام ، وتأثر بأفكار مسبقة ، وجهل ، ونزعة استعراضية ٠٠٠ الخ ٠٠٠ ورسم الكتاب صورة قاتمة لطريقة القراء فى التذوق ، فالذين أجرى عليهم « ريتشاردز » تجاربه من خيرة القراء فى كيمبردج ، فما بالك بالقراء خارج كيمبردج !

فمن سيكون المقياس اذن ؟ هل هو ريتشاردز وهو يفصل بين تعليقات « النقاد الصغار » على القصائد التى وزعها ؟ هل ردوده هى الصحيحة ؟ بناء على غزارة علمه ؟ لا بالطبع ، فليست هناك ـ على حد قول « ستانلى هايمان » ـ قراءة صحيحة لقصيدة ، وانما هناك قراءة جيدة وقراءة رديئة ٠

أما « جورج واطسن George Watsor مؤلف كتاب « نقاد الأدب The Literary Critics فقد استاء لانشغال ريتشاردز بالقراء ، بدلا من أن يفيدنا بعلمه ويخرج علينا بنقده هو للشعراء . يقول واطسن : من الأيسر عليه أن يجر القراء الى معمله.. معظم الشعراء ماتوا ! كذلك رأى أن ريتشاردز ظلم قراءه حين وزع عليهم القصائد معزولة عن كل شيء ، أسماء أصحابها ، وظروفها ، واطارها التاريخي . لقد أوجدهم في ظروف مصطنعة لا توجد في حياتنا اليومية التي نتلقى فيها الشعر . ففي حياتنا اليومية لا نتلقى الشعر وسط هذه العزلة .

لم هذا ياسقراط ؟

لنقطع المسافات ونختزل الأعوام ونصل الى كتابه الذي ظهر عام ١٩٦٤ كاشفا عن **جوانب أخرى** في ريتشاردز واهتماماته **غير النقد الأدبي** . انه كتاب «لم هذا ياسقراط ؟» الكتاب صياغة درامية ، بانجليزية غاية في البساطة ، لأربع محاورات لأفلاطون . تشكل هذه المحاورات الأربع ، مجتمعة ، اتهام سقراط ، ودفاعه عن نفسه ، وسجنه ، وموته . كذلك تعد دراسة لواجب المواطن تجاه الدولة ، وواجب الرجل الذي ينشد الحكمة تجاه الحقيقة . لقد حاول سقراط التوفيق بين هذين المطلبين، وفي محاولته قدم للأدب الاغريقي مأساة واقعية من أعظم مآسي الأدب الاغريقي .

في « لم هذا ياسقراط » تتكشف نزعة أخذت تزداد ظهورا في ريتشاردز ، الى أن أصبحت طابع اهتماماته الحالية . لقد نزل ريتشاردز من عليائه الشاهقة ، الصعبة البلوغ ، وقنع بدور المعلم الذي يترك منصته ويسير في الممرات بين أدراج التلاميذ ، يريد أن يبسط لهم أفكاره العميقة . انها النزعة التي تجعل أول سطر في أحدث كتبه يقول : تأملوا جيدا صورة الغلاف . انها لرأس منحوته من الصخر تمثل سقراط .

لاحظ بساطة وتنازل « تأملوا جيدا صورة الغلاف ... »

ووراء هذا كله قصة التطور الذي طرأ على ريتشاردز في الفترة الأخيرة . لقد فتن بتجارب الانجليزية الأساسية

التي يحاول بها أن يختزل عدد الكلمات التي يمكن أن نعبر بها في اللغة الانجليزية ، يختزلها الى أقل عدد ممكن ، لتعبر عن كل شيء ، معتمدة أساسا على الأسماء لا الأفعال . وظهرت بوادر هذا الافتتان حين لاحظ ريتشاردز في أبحاثه الأولى أن ثمة كلمات وعبارات تتردد كثيرا ، اذن فهذه الكلمات والعبارات هي الضرورية ، وقد يمكن الاستغناء عن كلمات وعبارات كثيرة غيرها .

ويبدو أن « لم هذا ياسقراط ؟ » مكتوبة بهذه الطريقة .

يبرز ريتشاردز في سقراط نقاطا معينة ، وابرازها يكشف عن اهتمامات ريتشاردز نفسه : ان لسقراط الفضل في اثارة أسئلة لم يكن الناس يثيرونها قبله . كذلك يبرز دلالة انتحار سقراط . انه لم ينتحر هربا من الشيخوخة والخوف من تبلد الحواس وضعف الذاكرة ، وانما كان سقراط يأمل أن يساعد انتحاره الآخرين على أن « يعتنوا بأرواحهم ».

وانشغال ريتشاردز بسقراط يمس تلك القضية الهامة : موقف الدولة من رجل الفكر الذي يدعو الى التساؤل والسعي وراء الحقيقة ونشدان المعرفة ، واعتقادها أن تعاليمه ستفسد الكثيرين ، تفسد تلامذته وتفسد الأمة ، وتعرض الأمة للانهيار والدمار . كذلك أبرز ريتشاردز كيف لم يرض سقراط بطريقة حكم اثينا . كان كل الناس يشتركون في الحكم والبت في القضايا وابداء الراي والحكم على الذين يدانون. وفي بعض الأحيان كان اختيار الناس للمهام المختلفة يتم بالاقتراع ، وكان الأمور متروكة للمصادفة .

ولكن ... ما الخطر الناجم عن هذا كله ؟ انه خطر ظل سقراط يشير اليه مرارا وتكرارا . فهو لم يسأم أبدا من ترديد : يجب ألا يمارس الناس الا العمل الذى حذقوه وتمرسوا به وأصبحوا فيه خبراء . لم تكن أثينا تؤمن بالتخصص . وكانت هذه احدى مآسيها . وعندما حفر سقراط ، فى الصخر ، العبارة الخالدة « اعرف نفسك » لم يستسغها الكثيرون . يقول ريتشاردز ان عدم الارتياح لدعوة « اعرف نفسك » : قائم اليوم ، وفى كل مكان .

وترد فى الكتاب سطور طريفة تحكى من جديد قصة ريتشاردز مع الشعر وايمانه بتلقائية الابداع . يقول ريتشاردز ان سقراط كان مفتونا بـ « الاستبطان » ، ولقد ذهب مرة الى شاعر يسأله عن معانى قصائده ، فحار الشاعر وبدا عليه الغباء . وهنا يضيف ريتشاردز ان الشعراء ما زالوا الى الآن يحارون ويبدو عليهم الغباء . ان الشعراء لا يجيدون مبدأ « اعرف نفسك » .

وطوال متابعتنا للكتاب يتبدى حب ريتشاردز لسقراط ، وادانته للمجتمع الذى أدان سقراط ، وهى ادانة جاء ارهاصها فى عبارة كتبها ريتشاردز قبل ظهور « لم هذا يا سقراط ؟ » بأربعين عاما . والعبارة فى كتابه « أصول النقد الادبى » وفيها يقول :

«غير أن المجتمعات ـ كما هو جد معروف ـ تميل الى أن تسلك مع الافراد الذين يتمتعون بتنظيم يفوق معايير الجماعة نفس السلوك الذى تسلكه مع الافراد الذين يسوء تنظيمهم عن معايير الجماعة . هذه المجتمعات تعامل « سقراط » أو « برونو » بنفس القسوة التى تعامل بها «تورين» أو بطليموس » .

فاذا كانت « لم هذا يا سقراط ؟ » صياغة درامية لمحاورات أفلاطون الخاصة بادانة سقراط ومحاكمته وموته ، الا اننا لانستطيع أن ندعى أن « الصياغة الدرامية » نجحت تماما . ان الحوار كله فكر ، لكن على حساب حيوية الدراما . انه حوار يدور بين عقلاء جدا ، كأنه مقابلة مع فيلسوف أو عدد من الفلاسفة ، ليس فيه من الدراما الا أن هناك شخصيات ، وحوارا . وقد يرد ريتشاردز على هذا بأنه لم يقصد أن يكتب «مسرحية» أو يعد « برنامجا خاصا » للاذاعة .

رأى فى اليوت

أما الذين يتوقون الى انتاج أكثر حداثة فقد يلذ لهم أن يتعرفوا الى رأى ريتشاردز فى اليوت ، وقد جاء ذلك فى محاضرة ألقيت فى لندن ، فى النصف الاخير من عام ١٩٦٥ ، وهو العام الذى مات فيه اليوت . وفى المحاضرة قال الناقد العظيم :

« كلنا ، بصورة أو أخرى ، نتاج أعمال اليوت » .

وفى معرض حديثه عن اليوت تحدث عن النقد والنقاد ، فتمنى لو كان الناقد ينقد وكأن المنقود بجانبه ، حاضرا ، لعل فى هذا شفاء من « أمراض المهنة » التى أصيبت بها حرفة النقد . وهذه الامراض هى : الوقاحة ، والغرور .

حدثت اللقاءات الاولى بين ريتشاردز واليوت عام ١٩٢٠ . وكان ريتشاردز قد تعرف الى شعر اليوت . واليوت يعمل فى المصرف ، لماذا لا يجره ريتشاردز الى كيمبردج ؟ حمدا لله أن هذا لم يحدث ، اذن لربما حرم الشعر الانجليزى من كثير من شعر اليوت . لقد رفض اليوت نفسه هذا العرض « الاكاديمى » .

كذلك ذكر ريتشاردز ، فى محاضرته ، انه لاحظ أن نقد اليوت الاخير اتسم بالرقة والعدالة ، يعوض بهما عن أى ظلم أوقعه على ملتون ، شيلى ، كولريدج ... فى بداية نقده . فى نقد اليوت المتأخر راجع اليوت نفسه ، وهنا يقول ريتشاردز : ليست المراجعة وليدة الملل من آراء سابقة ، وانما

هى وليدة التشـــكك الذى يجعـــله يتعمق ويتعمق ويحاول أن يرى الاشياء من جديد . بلا تأثر بنظرته السابقة .

تأثرات .. وتأثيرات

وقد نتســـاءل ونحن بصدد هذا الرجل الموسوعى : من الذين تأثر بهم ريتشاردز ؟ ان « هايمان » يذكر « كولريدج » على رأس القائمة ، قائـلا ان بين الاثنين علاقة حب ، علاقة تمر بنفس التطورات التى تمر بها قصة الحب . ففى البداية ، فى كتابات ريتشاردز الاولى ، يذكر «كولريدج» ذكرا عابرا . ثم يزداد تـوقف ريتشـــاردز عنده . ثم يردد كلماته . ثم يكتب عنه كتابا كاملا « كولريدج والخيال » !

كذلك تأثر «بجيرمى بنتام
Jeremy Bentham
لأعماله الرائدة فى حقل التحليل اللغوى ، ولمذهبه فى النفعية ، وهو مذهب جد قريب من نظرية ريتشاردز فى القيـــمة .. قيمة التجارب . وتأثر أيضـا بفيلسوف أمريكى يدعى « تشارلز ساندرز بيرس
Charles Sanders Peirce
» ، وبالانثروبولوجى «برونيسلاو مالينوفسكى Branislaw Malinowski » .

بهؤلاء تأثر ريتشـــاردز (وتأثر بالطبع بشريكه فى بعض الكتب « تشـــارلز كاى أوجدين ») . فمن الذين أثر فيهم ريتشادز ؟

فى حقل النقد الادبى اثر... على الجميع . اثر على الشاعر الامريكى « كونراد ايكين » ، وأثر على « وليام امبسون » ، وعلى «ر. ب. بلاكمور » ، وعلى « كينيث بـيرك » ، ولفت نظر « ت.س. اليوت» ، «وهربرت ريد» ، كما اثر أيما تأثير على «ف.ر. ليفز» ، وعلى «ستيفن سبندر» ، وعلى «كلينث بروكس» ، و « روبرت بن وورين » ، و « ألين تيت » . وليس معنى هذا أنهم وقفوا فى خشوع أمامه ، وانما هاجمه البعض هجـوما مريرا ، وربما يعنى هذا انه تأثر به أيما تأثير !

وقد يشوقنا أن نعرف أن ريتشاردز فتن بالشرق ممثلا فى الصين ، عندما قيض له أن يحـاضر فى بكين . وتأثر أيمـا تأثر بالفـكر الصينى ، وعـكف على دراسة كونفشيوس ، ووجد « اليوت » أن ريتشاردز يشـترك فى هذه الاهتـمامات مع صديقه الشاعر الكبير «ازرا باوند» . وتبلور اهتمام ريتشاردز فى كتابه « منشيوس والعقل » .

جانب الظلال

ولا مفـر من أن ينتـهى المقـال ببعض الاعتراضات التى وجهت الى ريتشاردز . ان « ستانلى هايمان » يرى أنه أسـاء الى نفسه كناقد حين انشـغل بتـجارب الانجليزية الاساسية التى تعتمد على تبسـيط اللغة . وأدرك ناقد آخر مثل « امبسون » أن هـذا مستحيل فى الشعر ، لان الشعر معقد، يعبر عن تجـارب معقدة . ويرى هايمان ان هذا مستحيل فى النقد أيضـا ، لان النقد معقد بدوره . **ويكفى أن ريتشاردز ، حين انصرف الى هذه التجارب، كف عن كتابة النقد الادبى زهاء عقدين من الزمان .**

واشترك أكثر من دارس فى الرأى القائل بأن سعة أفق ريتشـــاردز وكثرة اهتماماته بجميع فروع المعرفة ، لا يجعلانه ناقـدا أدبيـا متخصصـا ، فهو فى كثير من الاحيان « مشغول عن النقد الادبى » بأشياء أخرى . انه مشغول بمشـاكل المعتقدات ، والمعنى ، والتوصيل ، وطبيعة الجدل ... الخ ...

ويخشى الاستاذ « ولبور سكوت
Wilbur Scott
» فى كتابه « اتجاهات خمس فى النقد الادبى
Five Approaches of Literary Criticism
غلبة النزعة العلمية التى ينادى بها ريتشاردز فى النقد الادبى ، ايمانا منه بأن التزام النقد الادبى بالعلم التزاما كاملا لا بد أن يفسده ، قد يصلح العلم لتحليل اللغة والكلمات، لكنه لايستطيع أن يحلل ثمرة اللغـــة والكلمات ، لا يستطيع أن يحلل الشعر . ان عقدة أوديب (العـــلم) لا تســـتطيع أن تفسر مسرحية « أوديب ملكا » .

قطرات من الفرح

عبد المنعم عواد يوسف

خرجت فى هذا الصباح ، أزمع الفرح . .
أملأ من بشاشة الوجود فارغ القدح . .
فلتذهب الهموم للشيطان . .

***

وفى الضحى ، وجدته يبكى ، بلاعزاء . .
سألته ، وقد همت بداخلى منابع الرثاء . .
ـ ماذا ترى يبكيك ياصغيرى العزيز . .
أجابنى : أريد خصلة من شعر هذه العروس
نظرت حيثما أشار . .
وجدتها تغوص فى الغلا ئل البيضاء
جميلة ، يا أنت ، ياعروسة الضياء
ـ يا بهجة السماء .
وكان ثم حقل حنطة .
نزعت حزمة من السنابل الصفراء .
وقلت : خذ ، ياأجمل الأطفال . .
جديلة من شعر تحب .

***

وحينما تضرمت حدائق اللهب . .
وانتصب النهار واقفا ، كمارد من نار . .
وابتسمت عرائس القيلوله . .
كان هناك واقفا برأس حقله الشحيب . .
يستعطف الشادوف ، عله يجود . .
بقطرة من المياه . .
تعيد نضرة الحياة . .
لحقله الجديب . .

الله للشيخ العجوز ! ! . .

قد كان مايسيل من جبينة من العرق . .

أغزر مما ينزف الشادوف من دماه . .

هتفت : خل عنك ياأبي . .

شمرت ساعدى . .

نفثت فى الشادوف نفحة الشباب . .

فانبعثت مياهه ، كأنها المطر . .

وابتسم العجوز عن فم قد غاب ساكنوه .

ــ الله للشباب ! ! . .

وانطلق النماء ضاحكاً ، عن ثغره الوضىء . .

واهتزت العيدان راقصه . .

ــ إلى اللقاء سيدى . .

ــ سلمت للرخاء يابنى . .

***

وأقبل المساء . .

وكان ليلا أسوداً ، بلا نجوم . .

أحسست أنه يود أن يريق كل ماجمعته .

فى كأسى الصغير . .

من غامر الفرح . .

وتحت ظل باهت لضوء . .

ينزفه ، بلا حماس ، واحد من هذه المصابيح المبعثره . .

كانت هناك تنتظر . .

تعرض ثديها للبيع . .

بأبخس الأثمان . .

وفى عيونها ، تجمد النداء . .

وضعت فى يمينها كل الذى كان معى من النقود . .

وعدت فى سكون

الطائر السعيد عاد . .

يشدو ، بلا شجن . .

فؤاده ، خال من الحزن . .

فلتذهب الهموم للشيطان ! ! . .



الثقافة والتمرد
ورمسيس يونان

صبحى الشارونى



تمثلت فى حيـاة رمسيس يونان أشهر المذاهب الفكرية المعاصرة فى الغرب ٠٠ وان جهوده فى نقل الثقافة الغربية الينا بالكلمة والرسم والممارسة هى جهود عميقة الأثر ٠٠ فالى رمسيس يونان ونشاطه يرجع الفضل فى ظهور أول معالم الشخصية الفنية المصرية غير المتأثرة بالمدارس الأوربية وان كان ذلك الأمر قد تم بطريق غير مباشر ٠

رمسيس يونان ٠٠ هو أحد العلامات الثقافية فى بلادنا ٠٠ خاصة فى الفترة السابقة على انتصـاف القرن العشرين ٠٠ فان مجمـوع مراحل حياته وفنه تمثل بدرجة من الدرجات أهم ثلاثة مذاهب فى الفن والفكر ظهرت خلال النصف الأول من القرن العشرين فى أوربا ٠

فمنـذ بداية نشاطه الفنى والفكرى وحتى عام ١٩٤٦ كان يتبنى الاتجاه السيريالى ويدافع عنه ٠٠ والسيريالية وان كانت تلجأ الى الشكل اللامعقول وتحطم القوالب المتعارف عليهـا فى شكل الفن ٠٠ الا أنها تسعى الى تحقيق هدف اجتماعى ثورى له ركيزته العلمية فى نظريات علم النفس كما وضعها فرويد ٠

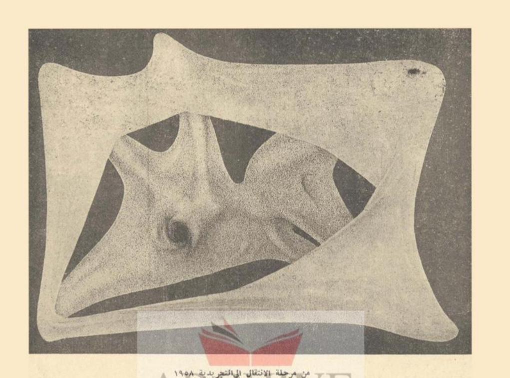
وفى عام ١٩٤٧ ظهرت ترجمتـه لمسرحيـة كاليجولا « لالبـير كامى » ٠٠ وتأثر رمسيس يونان بفلسفة كامى الوجودية ٠٠ والوجوديون يستخدمون فى فنهـم اسلوبا معقـولا واضحا ليعالجوا لامعقولية الحياة وعبث الوجود ومشكلة الانتحار ٠ ويمكننا أن نسمى المرحلة من ١٩٤٧ الى ١٩٥٧ فى حيـاة رمسيس يونان بالمرحلة الوجودية التى استسـلم فيها الى ما يشـبه الانتحار الوجودى أو على حد تعبير البير كامى « الحرية العقيمة » عندما هجر وطنه وتناقص بالتدريج نشاطه الفنى والفـكرى حتى توقف تماما لعدة سنوات ٠

وبعد عودته من الخـارج ومعاودته لنشاطه سيطر عليه الاتجاه « الابسوردى » ٠٠ وهو يجمع بين الاحساس بعبث الحياة ولا معقولية الشكل ٠٠ فـكون جمـاعة « نحو المجهول » ومارس التجريدية المطلقة ٠

المرحلة السيريالية :

ولد رمسيس يونان عام ١٩١٣ ٠٠ وتلقى دراسته الثانوية فى المدرسة السعيدية حيث تعرف على الاستاذ يوسف العفيفى ٠٠ ثم التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ ، وكان فنانا متمردا من البداية ٠٠ فقد دفعته قراءاته وثقافته الى التمرد على التعاليم الاكاديمية التى كرس حياته لمحاربتهـا ، فهجر دراسته عام ١٩٣٣ محاولا أن يتفرغ لحياة الفكر والفن ٠٠ ولـكن ظروف الازمة الاقتصـادية التى اجتاحت العالم فى ذلك التاريخ مع غرابة الافكار التى تبناها فى الوقت الذى لم تكن الارض فيه ممهدة لاستيعابها بالاضافة الى ظروف الحركة الفنية ٠٠ كل هـذا دفعه الى العمـل كمدرس رسم ابتداء من عام ١٩٣٤ فى مدارس طنطا ثم بورسعيد ثم الزقازيق ٠

فى تلك الفترة وماقبلها كان الصراع محتدما بين فريقين فى الحركة الفنية : فريق الرعيل الأول وكان يضم خريجى مدرسة الفنون الجميلة



من مرحلة الانتقال الى التجريدية ١٩٥٨

عند بدء تكوينها ٠٠٠ وفريق خريجي المعلمين العليا الذى كان يتزعمه حبيب جورجي ويضم يوسف العفيفى وشفيق رزق وحامد سعيد ثم حسين يوسف أمين عقب عودته من الخارج عام ١٩٣١ وغيرهم ٠٠

وقد تميز الفريق الأول بممارسته الرسم وعدم اجادته الحديث عنه ٠٠ فى حين كان الفريق الثانى متميزا بالثقافة النظرية عن الفن والتربية وأقل انتاجا أو بمعنى أدق لا يصمد فى المنافسة الفنية ويتفوق فى الثقافة النظرية (١) ٠

وكان خروج رمسيس يونان من مدرسة الفنون الجميلة يمثل ثورة على الفريق الأول ولكنه لم يستطع الانضمام الى الفريق الثانى بسبب اختلاف المؤهل ٠٠

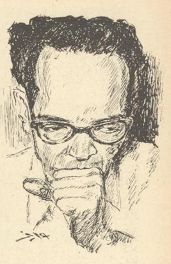
وفى عام ١٩٣٥ بدأ اتصاله بجماعة الدعاية الفنية التى كان يرأسها حبيب جورجى ٠٠ ورغم عدم اتفاقهما فى الآراء فانهما اصدرا فى عام ١٩٣٨ ضمن مطبوعات جماعة الدعاية الفنية كتاب رمسيس يونان الاول «غاية الرسام العصرى» الذى كتب مقدمته حبيب جورجى وأعلن فيها عدم اتفاقه مع المؤلف فى الآراء ووصفه بأنه «عرض موجز ممتع لطائفة من أحدث الآراء وأجرئها فى الفن مشفوعة برأى المؤلف الفنان» ٠

غاية الرسام العصرى :

فى هذا الكتاب حاول رمسيس يونان أن يقدم «المامة سريعة بالمشاكل المهمة التى واجهت الرسام العصرى لبيان ما اتخذه من طرائق فى علاجها والى أى حد نجح ٠٠»

ثم يعرض بتبسيط شديد الاسلوبين «الحوشى» و «التكعيبى» فى الرسم ويقدم آراء الناقد والفنان الفرنسى أوزانفان حول «المكعبية» التى نشرها فى كتابه «الرسم

(١) من مذكرات حسين يوسف أمين تحت الطبع ٠



رمسيس يونان



أبو الهول الجديد ١٩٥٧

العصرى »٠٠ ويعلن رمسيس يونان عن اعتقاده « أن المحور الذى تدور حوله هذه الآراء جميعا هو الزعم الاول بأن الرسم العصرى يجب أن يبتعد عن الحقائق » وهو الموقف الذى كان يرفضه رمسيس يونان فى ذلك الوقت ٠

وينتقل بعد ذلك الى شرح نظريات علم النفس وآراء فرويد ـ وقد تصدرالكتاب صورة من رسم رمسيس يونان بعنوان « العناصر الثلاثة» هى عبارة عن رسم توضيحى من الخيال لفكرة عناصر النفس الانسانية عند فرويد « الاد » و « الايجو » و « السوبر ايجو » ـ ثم يحلل لوحات «عيد اله الخمر» لروبنز و« حمام ديانا » لبوشيه وعذراء سيفل «لموريللو» على أساس هذه النظرية لتقريبها الى الأذهان ٠٠

ويختتم كتابه بعرض آراءه الخاصة عن الفن ودفاعه عن السيريالية مميزا بين أربعة اتجاهات فى الفن :

١ ـ الفن الذى يجيد محاكاة الطبيعة ـ وقد زعزعته الفوتوغرافيا ٠

٢ ـ الفن الذى يصور المثل الاعلى للجسم الانسانى الجميل ، كما فى الفن الاغريقى وهو فى الواقع المثل الاعلى للرجل الرياضى وليس للفنان ٠

٣ ـ الفن الزخرفى ـ وهـذا يبدأ بأشكال هندسية بسيطة تزين بهـا السلال والاقمشة وينتهى الى أجمل الرسومات اليابانية وأرقاها ٠٠ ولـكن هذا الفن لا يلمس من نفوسـنا الا طبقاتها السطحية فهى تبقى ما بقى المؤثر وتزول الأجزاء » ٠

٤ ـ الفن المعنوى أو الفن التعبيرى أو الفن الذاتى ـ أعنى الفن الذى يصـدر عن حاجة نفسية عميقة ويترك فينا أثرا متغلغـلا ينفذ منه الى القرار من قلوبنا ٠٠٠ ثم يقول : ٠

وعلى ذلك يمكننا أن نعرف وظيفة الرسام الفنان بأنها التوفيق بين خطوط والوان ترمز الى رغبات ومعان نفسية متضاربة ، وابتداع وحدة شكلية عنهـا متآلفة العناصر مرتبطة الأجزاء » ٠

ثم يتناول بالشرح الاتجاهات السيريالية المختلفة ـ التى تعتمد على جمع المتناقضات ـ والتى تخلق أشكالا أسطورية ـ أو التى تعالج ما أسماه « بالرسم الأوتوماتيكى » (يقصـد الفن الحركى) ـ ثم مذهب الحقيقـة النفسـية الذى يقول عنه :

« وفى رأينا أن هذه الطائفة تبشر بالايناع والاثمار وأنهـا من بين الطوائف السيريالية أكثرها أملا فى المستقبل » ٠

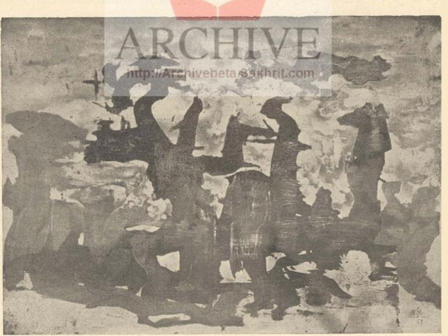
ثم ينهى الكتاب بكلمات للفنان هنرى مور تؤيد وجهة نظره ٠

ويلاحظ على هذا الكتاب ملاحظتان :

الاولى : انه يخلط بين التكعيبية والتجريدية ويتضح ذلك فى عبارته «وعلى ذلك فاذا اشبهنا الرسم الحوشى بالغنـاء فاننا نستطيع تشبيه الرسم المكعبى بالموسيقا المجردة » (١) ٠

والملاحظة الثانية هى وضوح الجانب الثورى وربطه بين المذهب السيريالى والثورة الاجتماعية عندما يقول :

(١) غاية الرسام العصرى ـ العدد الثانى من مطبوعات جماعة الدعاية الفنية ص ٨ ٠



«طواطم» من أعماله فى التفرغ ١٩٦١

التلقائى عند الاطفال ، وانهماكه فيها بكل كيانه ٠

وقد تكونت فى عام ١٩٣٧ جماعة «المحاولون» التى كان معظم أعضائها من الفنانين الاجانب بالاضافة الى عدد من المثقفين المصريين المتحدثين بالفرنسية ٠٠ وكان رمسيس يونان على اتصال بهم ولو أنه لم ينضم اليهم ٠٠ وهكذا تعرف على جورج حنين رئيس الجماعة وتوطدت علاقتهما فيما بعد ٠

جماعة الفن والحرية :

كانت الحرب العالمية الثانية على الأبواب ٠٠ وكانت النازيه والفاشية تحطم وتحرق وتمزق أعمال الفنانين المجددين ومؤلفات فرويد فى الميادين العامة ٠٠ وأحدثت الاضطرابات العالميه أزمه عميقة فى نفوس الشباب ٠٠ وكانت اللوحات والتماثيل التى تضمها المعارض عندنا فى مصر لا تصلح الا للزينة ٠

٠٠ وتبنى رمسيس يونان وزملاؤه فى تلك الفترة دعوة المجتمع نحو التحرر النفسى والمطالبة بأن يلعب الخيال دوره ، على أساس أن خيال الفرد هو أكبر قوة ثورية يجب أن يعبر عنها الفنان وليست الأوهام ٠

فاصدروا فى ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٣٨ بيانا بهذا المعنى بعنوان « يحيا الفن المنحط » وقع عليه ٣٧ عضوا من بينهم رمسيس يونان وجورج حنين وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وكمال الملاخ وانجلو دى ريز وغيرهم (١) ٠

ويلاحظ أنه لأول مرة تتكون جماعة فنية تضم شعراء ورسامين ٠٠ بل ان معظمهم كان يمارس الرسم والكتابة فى آن واحد ٠٠

وفى ٩ يناير ١٩٣٩، تكونت جماعة باسم « الفن والحرية » (٢) للأغراض الآتية :

(أ) الدفاع عن حرية الثقافة ٠

(ب) نشر المؤلفات الحديثة والقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين فى العصر الحديث ٠



العشق المفترس ١٩٤٠

« ولكن يجب أن نذكر أن مدرسة السيريالزم فى صحيحها دعوة لثورة اجتماعية قبل أن تكون مذهبا فنيا » ٠ (ص ٥٢)

وهكذا كان الفكر والفن والسياسة أركان الثالوث الذى شغل رمسيس يونان فى شبابه وكرس له كل نشاطه ٠٠ فواظب على المشاركة فى معارض صالون القاهرة التى تقيمها جمعية محبى الفنون الجميلة من عام ١٩٣٣ حتى ١٩٣٨ ٠٠ ثم مارس السيريالية وكان رائدها الأول فى بلادنا ٠٠ ونقل المفهومات الحديثة فى الفن التشكيلى الى القارىء العربى كما شارك فى الجماعات السياسية التى تكونت قبيل الحرب العالمية الثانية وفى بدايتها ٠٠ أما جماعة الدعاية الفنية فقد توقف نشاطها عام ١٩٣٩ بعد أن أقامت معرضين جماعيين عامى ١٩٣٨ ، ١٩٣٩ واشترك رمسيس يونان فى الأخير ٠٠ ويرجع هذا التوقف الى انصراف حبيب جورجى رئيس الجماعة ورائدها الى تجربته فى « الفن

---

(١) عن كتاب ٥٠ سنة من الفن لرشدى اسكندر وكمال الملاخ ـ دار المعارف ـ ص ٦٣ ٠

(٢) مجلة التطور العدد الاول يناير ١٩٤٠ ـ وقد ذكر كتاب ٥٠ سنة من الفن ، أنها تكونت فى ٦ يناير سنة ١٩٣٩ ٠

(جـ) ايقاف الشباب المصرى على الحركات الادبية والفنية فى العالم .

فى تلك الفترة كانت لوحات رمسيس يونان ورسومه من خلال الوان بنيـة داكنة أشكالا غريبة تصـدم المتفرج ، وتدور حول الجـوع والجنس بمفهومهما الفرويدى .. فمثلا نجده فى احدى لوحاته يرسم طبقا عليه ثدى امرأة وفى أخرى نرى شـجرة تثمر عيـونا ونهودا وأفخـاذا وفى لوحتـه العشق المفترس التى رسمها عام ١٩٤٠ يتجلى اهتمامه بالتعبير عن أعماق العقل الباطن والصراع الذى يعتمل هناك حول الجنس .

كانت مجهودات رمسيس يونان الفنية - هو وزملاؤه أعضاء جماعة الفن والحرية - تقوم بدور الموقظ للوجدان الفنى وتثير القلق عند المشاهدين .. غير أن التجديد فى الصياغة كان يمثل بالدرجة الأولى ثورة على المذاهب الفنيـة القـائمة عندئذ والتى كانت امتدادا للفن الاوربى الاكاديمى والتأثرى .. ولو أن هذه الثورة اقتصرت هى الأخرى على كونها امتدادا للنزعات الجديدة التى سادت أوربا قبل الحرب العالمية الثانية وتقليدا لها .. وهكذا كان رمسيس يونان زعيم النـاقلين لمذهب السيريالزم من أوربا الى مصر .

ومن الناحية السـياسية .. كان اختلاف تروتسكى مع سـتالين فى الاتحاد السوفيتى وهروب الاول من منفاه الى المكسيك فى أواخر الثلاثينيات ثم تكوينه «للدولية الرابعة» التى ترمى الى اشعال الثورة الاشتراكية العالمية .. أدى بفريقه واتباعه الى اصطناع الاختلاف مع كل ما يحدث فى الاتحاد السوفيتى .. وفى مجال الفنون تبنى التروتسكيون «السيريالية» فى مواجهة « الواقعية الاشتراكية » .. ومن هنـا كان الربط بين الفن والسـياسة .. فبجانب جماعه « الفن والحرية » « الفنيـة » قامت جماعة « الخبز والحرية » السياسية وصدرت مجلة « الخبز » وكتاب « الدفاع عن الثقـافة » وعدة نشرات أخرى .. ثم مجـلة « التطور » التى لم تصدر الا سبعة أعداد ثم توقفت .. وفى عـام ١٩٤٢ تولى رمسيس يونان رئاسة تحرير المجلة الجديدة التى كان يصدرها ويحررها سلامة موسى .. واستمرت منبرا يعبر عن آرائه ومواقف جمـاعته حتى صودرت عام ١٩٤٤ .

وقد أقامت جـاعة الفن والحرية معارض سنوية حتى عام ١٩٤٧ تحت اسم « معـارض الفن الحر » .. وفى معرضهم الأول الذى افتتح فى ٨ فبراير سنة ١٩٤٠ الذى اشترك فيه محمـود سـعيد ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وغيرهم وزعت الجماعة بيانا تقول فيه :

« الحـلم - الرموز - المصـادفة : هذه الكلمات لا تكون بأى شكل قانونا فنيا سبق تكوينه الا للجهلة ومن على شاكلتهم .. ان كل كلمة من هذه الكلمات يجب أن تكون منبعا لمتواليات جبرية هائلة . لمضخات تبعث على الذهول ، وهى أيضا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده .

... ان اعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى ، واعادة الرغبة بكل مافيها من قـوة واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الاشياء .. كل هذا لا يمكن أن يسمى عملا سلبيا » (١)

وقد نجح هذا المعرض فى اثارة ضجة كبرى .. فقد بلغ عدد الدعوات التى وزعت حوالى عشرة آلاف دعـوة .. وفى هذا المعـرض والمعارض التالية كانت النشرات التى تتضمن أمثال البيان السـابق الاشـارة اليه توزع بالآلاف داخل المعرض وخارجه لاجتذاب أكبر عدد ممكن من الشباب المثقف الى أفكارهم .. وقـد نشر رمسيس يونان فى احدى هـذه النشرات الجزء الأكبر من ترجمته «فصل من الجحيم » «لأرتور رامبو» وكان عنوان النشرة « مازلنا فى المعمعة » .

وفى بيان المعـرض الثانى الذى أقامته الجماعة فى مارس ١٩٤١ .. أعلنوا أنه لكى يقوم « الفن الحر » برسالته فى مصر لابد له من هذه الأسس الثلاثة :

---

(١) خمسون سنة من الفن - لرشدى اسكندر وكمـال الملاخ - دار المعارف ص ٦٣ .

أولا : الرد على تلك الموجة من التصوير الكلاسيكى المحافظ الذى لا يخجل من سوء مستواه الضحل ولا من جماله البشع ، ولا من تعريته تلك الطبقة من نسائه المحترمات .

ثانيا : اثارة التعجب فى أذهان الجماهير .. ذلك التعجب الذى يقولون انه لاداعى له لأنه كثيرا مايكون مقدمة لاثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية .

ثالثا : ربط نشاط شباب الفنانين فى مصر بتلك الدائرة الكهربائية الواسعة التى يتكون منهـا الفن الحـديث .. ذلك الفن العاطفى العاصف الذى لا يخضعه أى أمرهما كانت صيغته الرسمية أو الدينية أو التجارية .. ذلك الفن الذى نحس نبضاته القوية فى نيويورك ولندن والمكسيك وفى كل مكان من العالم يكافح فيه رجال لا يتطرق اليأس الى قلوبهم لتحرير الفكر الانسانى تحريرا مطلقا (١) .

الا أن ما أثارته جماعة الفن والحرية قد أدى الى نتائج غير التى توقعها أعضاؤها .. كان أخطرها هو سخرية الجمهور من الاتجـاهات المعـاصرة فى الفن التشكيلى .. اذ فشلت الجماعة فى توضيح الأسس الفكرية التى تقوم عليهـا .. ولم تنجح فى اجتذاب الجمهور والمثقفين لمشـاهدة وتذوق أعمال الفنـانين المعاصرين .. بل لعلهـا تسببت فى موقف السخرية ثم عدم المبـالاة من جانب الجمهور بما يدور فى مجال الفن التشكيلى .. وربط ذلك بالاتجـاهات اليسارية فى السياسة .. وانتشر التعبير الدارج « فن سيريالى » وأطلق على كل عمل تشكيلى يتضمن أى تحريف أو تغير فى النسب الطبيعية .

ولكنهم فى نفس الوقت نجحوا فى ايجاد عدد من الفنانين المقلدين .. كما يرجع اليهم الفضل فى توجيـه الفنـانين الى البحث عن الأساليب الفردية ـ لأن الفن الحديث يعتمد على الأسلوب ـ فأصـبح كل فنـان يدرس ويبحث محاولا الوصول الى أسلوب ذاتى ينفرد به .. لهذا يرجع الى رمسيس يونان وجماعة الفن والحرية الفضل فى ظهـور أول معـالم الشخصية الفنية المصرية وغير المتأثرة بالمدارس الأوربية فى جماعتى الفن المعاصر والفن الحديث اللتين ظهرتا بعد الحرب العالمية الثانية .. وان كان ذلك التأثير قد حدث بطريق غير مباشر .

فى عام ١٩٤٠ كان رمسيس يونان قـد استقر فى مرسمه ببيت الفنانين بالقلعة ثم مالبث أن استقال من وظيفته كمدرس رسم ليتفرغ لشئون الفكر والفن .. وكانت مقالاته فى ذلك الوقت أشبه بالخطب الحماسية .. ففى مقالهالذى يرد فيه على كتاب الدكتور طهحسين « مستقبل الثقافة فى مصر » نستطيع أن نتبين أسلوبه الحماسى فى الكتابة ورأيه وموقفه من قضية الثقافة والتعليم فى ذلك الوقت المبكر :

« الثقافة ليست ترفا ذهنيا .. فهى مجهود ونضال فى سبيل حياة غنية متفتحة ، وليست مجـرد تراث يتوارثه الاحفاد عن الأجـداد للمتعة والاستهلاك والسـياحة الذهنية .. لكنها خلق وانتاج وعمل ، تمتزج فيه اليدان مع الفكر ويندمج فيه الذهن المتنبه مع تلك الدوافع الخفية التى توجه حركة الانسان .

الثقافة هى ثمرة الحياة ، والحياة الفنية تشمل الناس كما تشمل الممارسة ، وتتغذى بالعـلم والمعـرفة كما تتغذى بالمبـاشرة والتجـربة ، فيها فلسفة ومنطق وحساب ، وفيها خيال وشهوة وحلم .

الثقافة تقوم على صراع أو تعاون بين ذهن الفرد وذهن غيره ، بين مشاعر الفرد ومشاعر غيره ، بين جسم الفرد وجسم غيره ، وهى تقوم أيضا على صراع أو تعـاون بين الذهن والجسم والشعور .

الثقافة تعتمد على التربية كما تعتمد على التعليم ، وتعنى بقيم الحياة أكثر مما تعنى بمقادير المعلومات . وتهتم بالتوجيه والنزعة والسلوك أكثر مما تهتم بالعلم الخالص والادب الخالص والفن الخالص ، نريد أن نقول ان موضوع الثقافة يتعلق بالاخلاق كما يتعلق بالمعرفة والعلم » . (١)

---

(١) يوسف الشارونى فى مقاله « اللامعقول فى أدبنـا المعاصر » مجلة المجلة العدد ٩٦ ـ ديسمبر ١٩٦٤ .

(١) مجلة التطور ، العدد الاول ، يناير ١٩٤٠ .

وفى مكان آخر من نفس المقال يعبر عن مفهومه للفكر الثورى فيقول :

« الشعور بالمسئولية يثير الجرأة على التفكير المستقل كما يثير الجرأة على تحمل تبعة هذا التفكير ، والتفكير المستقل هو التفكير الايجابى المهاجم ، وهو التفكير الذى لا يسير فى الخطوط المرسومة بل يرسم لنفسه الطريق ، وهو الذى لا يتردد داخل جدران الأنظمة المتبعة بل يصر على تغيير مايعترضه من نظام — ان التفكير الجرىء هو التفكير الخطر » .

« الحياة تحتاط ولكن لتثب ، وهى تشمل المنطق ولكنها فوق المنطق .. وقد تصطنع المقاييس فى أوقات الفراغ ولكنها تزدريها ساعة العمل ، فالمنطق والمقاييس حدود ، والحياة اغارة متواصلة على هذه الحدود » .

وفى مقال آخر بعنوان « الحقيقة والحلم » يوضح منابع مذهبه الفنى فيقول :

« ولكن التناقض بين الحلم والحقيقة ، بين رؤى الليل ومشاغل النهار ، بين جنون العاطفة وحكمة العقل ، بين شهوات الخيال وتحرز المنطق ، هو تناقض من نوع آخر . فلقد تطور المجتمع من خلال ثورات وانقلابات مختلفة ومع ذلك بقى هذا التناقض — وان كانت قد تبدلت أشكاله — عميقا فى بناء المجتمع ، ينتظر العلاج » (١) .

ثم ينتقل الى مناقشة المشكلة الاجتماعية مناقشة صريحة فى مقال آخر بعنوان « مابعد منطق العقل » وفيه يهاجم المجتمع الرأسمالى مطالبا بتوفير الخبز والفن للجماهير :

« ... ولكن المدينة البرجوازية — بعد أن قامت بدورها التاريخى — قد أصبحت الآن فى طور انحطاط . فقدت الأمل فى النمو والتقدم ، فذهبت عنها روح المغامرة ، وحلت محلها روح المحافظة وقويت الحاجة الى «التأمين على الحياة » .

.. وفى الناحية الثقافية عملت البرجوازية على احلال العقل الفاحص المميز فى مكان الايمان الخاضع .. ولكنها بتمجيد هذا العقل وتمجيد الفطنة والكياسة التجارية ، قد صاغت الحياة فى نظام هندسى آلى لا جواز فيه لنزوة الخيال ومتعة القلب الطليق .

وكان أن شوهت واستغلت الغرائز والعواطف المكبوتة — التى تبحث فى طبيعتها عن اللذة — تارة فى الصراع التجارى وعراك المنافسة ، وتارة فى الأناشيد العسكرية والصيحات الهستيرية التى تثيرها الحكومات الدكتاتورية والاستعمارية بين شعوبها .

ان الازمة التى يواجهها الآن المجتمع البرجوازى أكبر من مسألة الاستهلاك . فليست هى مشكلة الخبز وحده ، ولكنها أزمة القلب المشتهى والخيال الجائع المجنون .. أزمة الشعر والمتعة والنشوة .. أزمة الحركة والنمو والتفتح .. أزمة الحياة .

وليس من طبيعة القيم العقلية البرجوازية أن تنقذنا من أزمات المدنية البرجوازية وانما خلاصنا هو فى الخروج على هذه القيم . فى الخروج على الراشنالزم وتعديه . لا بالرجوع الى الايمان الخاضع المستسلم ، بل بتقرير حق القلب المتحرر المتمرد على حدود العقل وقيود الايمان » (١) .

أما الأسباب الاجتماعية لاتجاهه الفلسفى فيفصح عنها فى مقال آخر بعنوان « الفن والمجتمع » فيقول :

« الجو محمل بالأكاذيب الضخمة التى تذيعها الأبواق فى كل ميدان وفى كل بيت ، ديكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها المئوى . يقررون مصير الناس فى جلسات سرية . صلة الانسان بالانسان عملة للتجارة . العواطف لاتصرف الا باذن رسمى . الشعر فى منزلة المهربات .

ان صوت الفن فى المجتمع الحاضر — الفن الصادق الرسالة — لا يمكن أن يكون الا قوة

(١) مجلة التطور ، العدد الثالث ، مارس ١٩٤٠ .

(١) مجلة التطور العدد الخامس مايو ١٩٤٠ .

ايجابية دافعة .. قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ . تشعل المواقد فى كل مكان وترتاد أخطر المجاهل ، تمزق الاقنعة وتغير على الحدود .. كل الحدود » (١) .

وقد ظل نشاط رمسيس يونان الفنى والثقافى من خلال معارض ومطبوعات جماعة الفن والحرية التى كان من بينها مجلة « المجلة الجديدة » لثلاث سنوات .. وقد صودرت معظم هذه المطبوعات .. وفى عام ١٩٤٥ تفرغ للرسم وحده وكف عن الكتابة .. ولكن صدقى باشا قبض عليه فى حملة ١١ يوليو ١٩٤٦ مع سلامة موسى ومحمد مندور ومحمد زكى عبد القادر وعشرات غيرهم .. ووجه اليهم الاتهام بالاعداد لثورة شيوعية ثم أفرج عنهم بعد أسابيع لما لم تثبت ادانتهم .

رمسيس يونان وجوديا

فى عام ١٩٤٦ تنبه رمسيس يونان الى الوجودية .. وتعرف عليها من خلال البير كامى .. وترجم مسرحية « كاليجولا » التى نشرت عام ١٩٤٧ .. وتمثل هذه الترجمة انقلابا فى حياة رمسيس يونان يتركز فى تحوله من السيريالية الى الوجودية .. من جنون الشكل ومعقولية الهدف الى الايمان بلا معقولية الحياة وعبثها وتقديم هذه الفكرة فى ثوب معقول .

فاذا كانت السيريالية تنتمى من ناحية الاسلوب الى اللامعقول الا أنها ذات هدف اجتماعى وفكرى معقول .. وبالرغم مما يبدو على السيريالية من فوضى تعبيرية لكنها ظلت مذهبا هادفا فى الفن يعلن انه يحطم كى يبنى عالما أفضل .. ذلك أن السيريالية نتيجة تمرد اجتماعى ، وهى تستلهم « كارل ماركس » وسيجموند فرويد »وكلاهما من أبعد المفكرين عن الايمان بلا معقولية الوجود .

أما وجودية البيركامى فهى على العكس من ذلك .. اللامعقول عنده هو الوجود نفسه.. فهو يتجاوز التمرد الاجتماعى الذى تنبع منه المدرسة السيريالية الى تمرد ميتافيزيقى ينبع منوقوف الانسان وجها لوجه أمام مصيره حين يكتشف أن مآله الموت ومايتبع ذلك من شعور بعبث الحياة .. وينتهى البيركامى الى أن تجرد الحياة الانسانية من المغزى باعث على الانطلاق فى عالم من الحرية ، لا يعرف الأمل كما لايعرف الندم ، لأنه لن يغير من وجه الوجود .

ويحدثنا رمسيس يونان عن فلسفة كامى فى نهاية ترجمته لكاليجولا فيقول :

« ... لربما كان فى الاقدام على الانتحار مايتضمن الاعتراف السلبى بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد ، وفى هذا مايناقض الحكم بعبث الحياة . وقد رأينا عمر الخيام مثلا يحمله هذا الشعور بسخف الوجود على الانغماس فى ترف اللذات . وفى وسعنا أن نتخيل آخر يقوده هذا الشعور الى القهقهة أو المزاح الأسود . أما كامو فيجد فى تخلص الانسان من عبء الأوهام والآمال ، وتجرد حياته من المغزى ، باعثا على الانطلاق فى عالم من الحرية .. من الحرية العقيمة كما يسميها .. ولكنها الحرية الوحيدة التى يستطيع أن يطمئن اليها عقل واع متيقظ ... » (١)

وهكذا أعلن رمسيس يونان عن اتجاهه الى الحرية العقيمة بترجمته لهذه المسرحية .. فقد أحس بعدم جدوى كل الجهود التى بذلها .. وسار نحو الانتحار فى شكله الوجودى.

صحيح انه شارك بأعماله الفنية فى معرض أخير لجماعة الفن والحرية خاص بالفن « الأوتوماتيكى » عام ١٩٤٧ .. وصحيح أنه شارك فى تكوين جماعة جديدة مغلقة أطلقت على نفسها اسم جماعة « جانح الرمال » .. كما شارك فى معرض السيريالية الدولى الذى أقيم فى باريس عام ١٩٤٧ ثم أقام معرضا شاملا لأعماله فى باريس عام ١٩٤٨ ومعارض أخرى فى عدة عواصم أوربية حتى ١٩٥٢ ..

---

(١) المجلة الجديدة العدد ٤٢٦ ، ٢٨ مايو ١٩٤٢ .

(١) كاليجولا « لألبير كامو » ، تعريب رمسيس يونان ، طبعة دار الكتاب العربى ١٩٤٧ ص ٩٤ .

ولكن كل هذا كان بفعل الدفع الذاتي المتبقى من فترة الاندفاع والحماس السابقة . ذلك أنه قرر الهجرة من مصر نهائيا .. وفعلا سافر عام ١٩٤٦ الى باريس حيث رتب أموره (١) ثم عاد لفترة وجيزة سافر بعدها الى مهجره (عام ١٩٤٧) حيث استقر هناك وعمل سكرتيرا لتحرير القسم العربى بالاذاعة الفرنسية .. وهناك توقف تماما عن النشاط الفنى من عام ١٩٥٢ حتى ١٩٥٦ .. وهكذا مارس رمسيس يونان الحرية العقيمة على طريقة البيركامى .

« كاليجولا : الوحشة ! أتعرفها أنت تلك الوحشة ؟ لعلك تعرف وحشة الشعراء وعزلة الواهنين .. الوحشة ! نعم ، ولكن أى وحشة ؟ آه ، انك لا تعلم أن الوحشة غير الوحدة ، وأن ذكريات الماضى وهموم المستقبل تلاحقنا فى كل مكان ... »

وقد ذهب رمسيس يونان الى باريس مفضلا الوحدة وباحثا عنها كبديل للوحشة التى استبدت به فى القاهرة .

ويقول الدكتور لويس عوض : « فى باريس بدأ رمسيس يونان المرحلة الوسطى من حياته .. كان لابد أن يعيش فهادن الحياة . اشتغل نحو عشر سنوات من ١٩٤٧ الى ١٩٥٦ ... وتزوج من آنسة بولندية الأصل ممن استوطنوا فرنسا ، هى «جوزفين دوربنيك» وأنجب منها بنتين .

وفى أغسطس ١٩٥٥ كنت أمر فى أمستردام فى طريقى الى نيويورك .. وهزنى الشوق الى رمسيس يونان فطرت اليه فى باريس لأراه ساعات بين طائرتين واطمئن على أحواله وفنه ، فكانت شكواه الوحيدة أن عمله فى الاذاعة الفرنسية لا يترك له الوقت الكافى للرسم . » (٢)

ورغم هذه الشكوى فان رمسيس يونان الذى استقال من التدريس عام ١٩٤١ هو نفسه الذى هادن الحياة « واشترى بيتا فى باريس بالأقساط » (١) وهذا يعنى انه استسلم « للحرية العقيمة » وللحياة الرتيبة واكتفى بمتابعة النشاط الفنى والثقافى فى العاصمة الفرنسية دون أن يشارك ايجابيا فى هذا النشاط .

ولكننا فى عام١٩٥٦ أممنا شركة قناة السويس العالمية .. واضطربت الأمور بين فرنسا ومصر.. وبدأت الأوساط الاستعمارية الفرنسية تستعد للعدوان وطالبت هذه الأوساط رمسيس يونان وثلاثة من زملائه العرب فى الاذاعة الفرنسية أن يذيعوا بيانات ضد مصر .. وهنا استيقظ الوطنى الكامن فى أعماق رمسيس يونان .. ورفض الأربعة الاستمرار فى عملهم فطردتهم السلطات الفرنسية وهكذا عاد رمسيس يونان الى مصر قبيل الاعتداء الثلاثى ليبحث عن عمل .. ولكنه قضى حوالى ٢٠ شهرا بغير وظيفة .. وامتلأت نفسه بالمرارة ولكنه عاد الى ايجابيته ونشاطه عام ١٩٥٨ .

وفى فترة البطالة ترجم كتاب فن « الأراجوز » ورواية «الحب الأول» لتورجنيف (نشرا) ضمن مطبوعات الشرق وكان هذا النوع من الترجمة هو استمرار لما يشبه عمله السابق فى باريس .. لمجرد أكل العيش .. ولكن هناك كتابا ثالثا يمكن اعتباره نقطة التحول الثانية .. ذلك أنه ترجم « قصة الفن الحديث » لسارة نيوماير .. وقد ظهر تحت اسم سلسلة الفكر المعاصر نشر مكتبة الانجلو المصرية . وهو عبارة عن عرض سريع مختصر للكتاب الأصلى الذى يستعرض المذاهب التى ظهرت فى الفن التشكيلى منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين . وقد لعبت هذه الترجمة دور الموقظ للفنان والمفكر فى رمسيس يونان فعاود نشاطه الفنى ولكن فى مرحلة جديدة تجمع بين الشكل اللا معقول فى الفن والاحساس بعبث الوجود الانسانى .

(١) بدار الكتب نسخة من كتاب غاية الرسام العصرى ، عليها اهداء الفنان الراحل : الى الصديق العزيز الاستاذ العلامة محمد يوسف موسى رمز مودة وذكرى أيام جميلة قضيناها معا .. رمسيس يونان .. باريس ١٧ ـ ٣ ـ ١٩٤٦ .

(٢) د . لويس عوض ، من مقاله « كان رائدا شجاعا » عدد الجمعة من الاهرام ٣٠ـ١٢ـ١٩٦٦ .

(١) نفس المرجع السابق .

لقد عين رمسيس يونان فى نهاية ١٩٥٧ أو بداية ١٩٥٨ مديرا للشئون الفنية بالمؤتمر الآسيوى الافريقى ٠٠ وكانت واجباته هى الترجمة ومراجعة ما يترجمه الغير ٠٠ وهكذا اتصل رزقه مرة أخرى حتى أقيم نظام التفرغ عام ١٩٦٠ فكان أول الحاصلين على منحة التفرغ وظلت تتجدد له عاما بعد عام حتى توفى فى ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦ ٠

نحو المجهول ٠٠ أو « الابسوردية »

عاد رمسيس يونان الى نشاطه ناقلا الثقافة الغربية فى الفن والفكر الى قراء العربية فى ترجمته لقصة الفن الحديث وكتاباته بجريدة « الشعب » ومجلة المجلة ٠٠ ثم الهلال والفكر المعاصر بعد ذلك كما عاد الى نشاطه الفنى بمرحلة اتجه فيها بسرعة نحو الجمع بين الشكل اللامعقول والتعبير عن عبث الوجود ٠٠ فى البداية كان يستعيد خبرته فى الرسم السيريالى فنجد لوحاته عامى ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ تصور حيوانات وأشكال خرافية تتحفز لالتهام هياكلها العظيمة ٠٠ وكائنات تشبه الحيوانات البحرية الدنيا تتدثر وتتمطى فى غلالات رقيقة شفافة مطاطة ٠

ثم ما لبث أن تحول الى التجريدية المطلقة عندما حصل على التفرغ ليرسم أشكالا كأنها لجدران متآكلة بفعل الرطوبة أو مقاطع أحجار متعددة الألوان أو طبقات جيولوجية فى الأرض أو سحب أو جزر أو جمر ورماد ٠

وعاد الى لعبة الجماعة الفنية ٠٠ فكون مع زملاء الفن والحرية وغيرهم من الفنانين غير الملتزمين جماعة « نحو المجهول » محاولا بذلك احياء تقاليد السخط والثورة فى جماعة « الفن والحرية » ٠ وأقاموا فى يناير عام ١٩٥٩ معرضا جماعيا فى قاعة كولتورا ٠

وفى معرض حامدندا (عام ١٩٥٩ وزعوا كتيبا باسم « المجهول لا يزال ») ٠

وفى كتالوج معرض « نحو المجهول » كتب رمسيس يونان يوضح فكرة العبث فى الشكل والمضمون :

« ان العلم الحديث ليغامر بالعقل سعيا فى التوصل الى ما لا يمكن أن يتصوره العقل، وان الفلسفة الحديثة لتغامر بالمنطق شوقا للكشف عما لا يمكن أن يبلغه منطق ، وان الفن الحديث ليغامر بالصور والرموز والاسماء أملا فى التعبير عما لا يمكن أن تهتدى اليه لغة من اللغات ٠٠ وهذا التحليق وهذا الغوص وهذا الانطلاق ٠٠ هذه الحرية التى ربما لم تكن الا وهما من الأوهام هى كل ما يستطيع ان يفخر به الانسان ٠٠ بالحرية نحو المجهول ٠٠ انها القاعدة الوحيدة فى الفن ـ كما انها شىء ثمين لنا اذا أردنا أن نلحق بالركب الاجتماعى ونعطى الخيال صفاته ٠٠٠ (١)

وفى كتيب « المجهول لا يزال » كتب تحت عنوان « تفتت الاساطير » يوضح أسباب تحوله من السيريالية الى التجريدية :

« يرجع الفضل الى الحركة السوريالية فى انقاذ الفن من هذه الدائرة المفرغة ٠ لقد أعادت الى الشاعر شيطانه ، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن ٠ وعندئذ هتك الستر واتضح لكل ذى عينين أن الوهم والحقيقة سيان ، وان حوريات البحر والخيول المجنحة والاشجار ذات الثدى هى خير مرآة لما يدور فى خلد الانسان ٠

والى هذه الحركة يرجع الفضل كذلك فى أول محاولة جدية لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة ، والظاهر بالباطن ، والحكمة بالجنون والأوج بالحضيض ، والحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور والهام للنفوس الولهى المتعطشة التى تناهبتها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق ٠

غير أن هذه الاحلام والاشواق بالرغم مما اشعلته من مواقد لا تطفأ ، لم تستطع ان تصمد مع ذلك أمام تلك الوساوس التى أصبحت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليومى ٠ وهكذا عاد الانسان وجها لوجه أمام

(١) نحو المجهول ١٩٥٨ ٠

طلاسم الكون ، لكأنه قد عاد الى حيث كان فى فجر الخليقة قبل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر عريها ، وقبل أن يبتدع الاساطير التى تضفى على هذه الأشياء مغزى ومدلولا ٠

وهكذا لم يعد فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتا بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ، ولا أن يقنع بالحياة فى اطار زائف من الاشكال الهندسية المنسقة ، أو المجازات المستعارة ٠٠ ولذلك نراه يعمد الآن الى تفجير هذه الأشكال عله يعثر تحت الانقاض على مادة الوجود الأولية وقسماته الخفية ٠ » (١)

ان الوساوس التى أصبحت بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليومى هى ذلك السؤال الميتافيزيقى « ما جدوى الوجود الانسانى » ٠٠ وهكذا كان تفجير الأشكال والبحث تحت الانقاض هو مضمون وموضوع أعمال رمسيس يونان التجريدية الاخيرة ٠ فكانت لوحاته طوال سبع سنوات هى « مزيج من الرؤى والمجردات تتخللها أشكال ذات عروق أو فجوات ترتع فى رحاب الحدس ، وتنشر ظلالها البللورية على الفراغ الذى يخلق للتو فجيعة الشعور بالغربة » (٢)

وامتلأت هذه اللوحات « بعالم لونى خصيب من مياه وصخور ونبات وبقايا من كل الاشياء التى تتحرك وتنمو فى هذا الكون الكبير الذى يعيش فيه الانسان ٠٠ الكون كله بسمائه وصحرائه وغيومه ومدنه وكائناته جميعا ٠٠ فى التراكم المنظم للكائنات ٠٠ »(٣)

أما ألوانه فقد وصفها الناقد « ديمترى دياكوميدس » بأنها « تتميز بشفافيتها وتنغيمها الموسيقى وتسبح لوحاته المعمارية البناء فى جو غريب تسوده أضواء ذهبية وكأننا بازاء قصور سحرية أو كواكب فى سبيل التكوين أو سحب متقدة ٠ »

(١) المجهول لا يزال ١٩٥٩ ٠

(٢) فؤاد كامل من كلمته فى كتالوج معرض رمسيس يونان بالغرفة التجارية ١٩٦٣ ٠

(٣) توفيق حنا نفس المرجع السابق ٠

وهكذا تشابهت لوحات الفنان فيما يتعلق بعطائها للمتذوق طوال سبع سنوات من التفرغ حتى لتغنى رؤية بعضها عن مشاهدة الباقى ٠٠ ذلك لأنها كانت تعزف نغما واحدا وان اختلفت أطوال الأوتار فى كل عمل ٠

أما الفنان صاحب هذه الاعمال فكان يرى « فى كل لوحة عنصران جوهريان ٠٠ قد نسميهما القالب والمضمون ، أو النظام والخيال ، أو العقل والعاطفة ، أو الحكمة والوجدان ٠٠ ونفضل نحن أن نسميهما العنصر المعمارى والعنصر الغنائى ٠

وقد يكون «المعمار» جليلا شامخا كالهياكل والجبال ، أو رشيقا مرهفا كالسيقان والأغصان ، أو متجهما طاغيا كالموج المحتدم ، أو حلزونيا كالقواقع والاعاصير ، أو متفرعا متشعبا كالأعصاب فى جسم الانسان ، أو متلويا متسلقا كاللهب المندلع ٠٠ ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى الا انهار وتفتت ٠

وقد يكون « الغناء » رصينا رزينا كما فى الفن الكلاسيكى ، أو عاطفيا شجيا كما فى الفن الرومانتيكى ، أو مترنما طروبا كما فى بعض آيات الفن التأثيرى ، أو صاخبا مجلجلا كما فى الفن الحوشى ، أو عارما فاجرا كما فى الفن السيريالى ، ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فنى الا وحكم عليه بالعقم والاجداب ٠

ولا بد أن يتفاعل العنصران ويتزاوجا ، كما يتفاعل عنصرا الفحولة والانوثة ٠ « فالمعمار » دعامة « الغناء » ، و « الغناء » تجاوب الاصداء بين رحاب « المعمار » ٠

ولا بد من العشق كى تتحقق هذه المعجزة فبدونه لا يكون الرسام فنانا ، وانما مجرد « صانع صور » لا تنطق ولا تنبض» (١)

وهكذا اقتصرت لوحاته على المعمار والغناء وكلاهما عنصران شكليان ٠٠ وهذا الموقف

(١) مجلة المجلة عدد يوليو ١٩٥٧ ٠

الرافض للموضوع الدارج ، والانصراف كلية عن المضمون الى الشكل هو الترجمة العملية للموقف الذى ظهر فى محاولة احياء تقاليد جماعة « الفن والحرية » تحت اسم « نحو المجهول » .

وقد كانت هذه المحاولة تمثل موقفا غير منسجم مع مرحلة البناء التى كان قد بدأها المجتمع المصرى فى طريقه الى مرحلة التحول الاشتراكى . وفى حين كانت جماعة الفن والحرية رغم كل شيء – ايجابية الهدف، قصدت الى تحطيم المنطق وبدء البناء من جديد .. وعبرت عن ضياع الانسان وغربته فى المجتمع الرأسمالى المادى ، وأوضحت قلق الشباب ازاء الاحداث العالمية العنيفة فى أعوام الحرب .. نرى أن « نحو المجهول » عام ١٩٥٨ كانت تعبر عن لون من العزلة عن الاحداث والضياع وفقدان الطريق .. ولهذا لم تعمر طويلا وسرعان ما تفتت .

وقد شارك رمسيس يونان بأعماله التجريدية فى معارض الفنانين المتفرغين بمتحف الفن الحديث وقصر المانسترلى ثم قاعة الفنون الجميلة بالغرفة التجارية من ١٩٦١ – ١٩٦٦ .. وعرضت بعض أعماله فى بينالى «سان باولو» بالبرازيل عام ١٩٦١ .. ثم فى معرض جماعى ببلغراد عام ١٩٦٢ .. ثم أقام معرضا شاملا لأعماله فى قاعة الفنون الجميلة فى يونيو ١٩٦٣ . وفى عام ١٩٦٤ شارك فى جناح الجمهورية العربية المتحدة بمعرض بينالى فينيسيا الدولى .. وكان الهدف من الاشتراك فى هذه الدورة هو محاولة تمثيل أكبر عدد من الاتجاهات الحديثة الموجودة عندنا . .وقد احترقت لوحتان من أعماله فى هذه المرحلة فى حريق مسرح الجيب حيث كانتا مثبتتين هناك .

أزمتان

تعرض رمسيس يونان بعد حصوله على التفرغ لأزمتين حادتين .. الأولى كانت فى النصف الاول من عام ١٩٦٤ والثانية قبل وفاته بشهور .

فقد وقع فى حبائل « مقلب » صحفى خشن قام به بعض محررى مجلة آخر ساعة .. عندما عرضوا عليه وعلى أربعة فنانين تجريديين آخرين – معظمهم من المتفرغين – رسوما فى احدى المجلات الانجليزية لقرد مدرب على تقديم النمر فى تلفزيون لندن ، وأوهموهم بانها من رسم «بابلو بيكاسو» .. ثم نشروا الصور مع كل كلمة قيلت حول هذه الرسوم وكان رمسيس يونان هو الوحيد من بين الفنانين الخمسة الذى تصدى للدفاع عما قاله من رأى حول هذه الرسوم قبل أن يعرف انها من رسم قرد .. ونشر رده فى مقال طويل بجريدة الجمهورية حاول فيه توضيح التشابه بين رسوم القرود والمجانين من جهة ومايعرف بالفن الحركى أو الفن الاوتوماتيكى أو الفن الصادر عن اللاوعى من جهة أخرى .

واحدثت هذه الواقعة ضجة وسخرية فى جميع الاوساط أدت الى الالتفات لما يدور فى ادارة التفرغ ، وكانت من الاسباب غير المباشرة الى تعديل لجانه بعد عام ونصف من هذه الواقعة .

وكان التشكيل الجديد الموسع للجنة التفرغ للتشكيليين يضم ممثلين لاقطاب الحركة الفنية على اختلاف فرقهم .

واختلف الاقطاب .. وظهر اتجاه الى تعديل لائحة التفرغ ، وكان من المسائل المختلف عليها مسألة تجديد تفرغ رمسيس يونان . وكانت هذه هى الأزمة الثانية .. فقد استمر رمسيس يونان شهورا بلا مرتب فى انتظار حسم الموقف .

واخيرا اتفقت اللجنة على تجديد تفرغ رمسيس يونان للترجمة بدلا من التصوير الزيتى .. حيث قام بترجمة ٨٦ صفحة من كتاب اندريه مالرو « تناسخ صور الآلهة » وهو العمل الذى تفرغ لترجمته . .ولكن قلمه جف قبل أن يتمه .. وكان اكفأ من يستطيع النهوض بهذا العمل .

رمسيس يونان ناقدا

ان نشاط رمسيس يونان كناقل ومترجم

للافكار والمذاهب الفنية فى الغرب قد طبعت نقده بطابع خاص ٠٠ وكان دوره فى الترجمة والنقد هو أكثر جوانب نشاطه تأثيرا وفعالية فى مجتمعه ٠٠ ويكفى ما قاله الفنان محمود سعيد عنه « انه الناقد التشكيلى الوحيد الذى يعرف مادته » ٠

لقد بذل رمسيس يونان جهدا عنيفا فى دراسة تاريخ الفن وقراءة ما كتبه النقاد السابقون والمعاصرون ٠٠ وكان دائم التطلع الى التيارات الفكرية العالمية متتبعا لها بأنفاس مبهورة ، كما اكسبته تجربة الممارسة الفنية قدرة هائلة على امتصاص المعلومات حول الفن بل تعداها الى الفلسفة وفنون التعبير جميعا ٠

وقد اتصلت مجهوداته فى النقد والترجمة فى اتجاه تبرير وتدعيم اتجاهه الفنى وتقديم الفنانين الأوروبيين المجددين وعرض أحدث الآراء النقدية والنظريات الفنية ومناقشتها ٠٠ ولكن من السهل على القارىء أن يستخلص من بين هذه الوجهة المحددة من النظر ، المعلومات الخالصة والتعرف بدقة على الاتجاهات الحديثة من خلال كتابات ناقد واسع الثقافة متعاطف مع هذه الاتجاهات ٠

وهكذا شهدنا كتاباته النقدية فى جريدة الشعب ومجلة المجلة ثم الكاتب والهلال والفكر المعاصر ودائرة معارف الاهرام وملحق الجمعة لجريدة الاهرام ونشرات المعارض ٠٠٠

وفى تقديمه للفنانين الأوربيين كان يركز على مايؤيد وجهات نظره فيقول عن «رمبرانت» «٠٠ ذلك أن أهم ما يعبر عنه فن رمبرانت فى مرحلته الثانية انما هو الحركة النفسية الخفية من وراء الصمت العميق الذى أصبح يخيم على لوحاته ويسمها بطابع الجلال والقداسة»٠(١)

وفى تحليله لاعمال موديليانى يقول :

«٠٠ والعاريات فى لوحات موديليانى يتميزن بفتنة حسية سافرة ، واستطالة اطرافهن

(١) مجلة الهلال أكتوبر ١٩٦٥ ٠

المفرطة تنطوى على دلالات فرويدية لاتكاد تحتاج الى بيان »٠(١) وفى مقاله عن «الجريكو» يقول :

« وفى سبيل هذا التعبير الروحانى العارم لم يتحرج الجريكو من تحريف صور الأجسام ولا عن الخروج على قواعد المنظور ، فقد كان يطيل الأجسام اطالة شديدة ، ويلوى عضلاتها وأطرافها ليا ، ولا يراعى البتة منطق الرؤية العادية فى وضع الشخصيات فى فراغ اللوحة ٠ »

وقد اوضح رمسيس يونان آراءه النقدية فى مقال « اصول النقد التشكيلى » :

« ان النقد ينبغى ان يكون موضوعيا ٠ غير أن هذا « العالم الآخر » الذى هو الاثرالفنى ، ليس « شيئا » ولا فكرة ، فهو لا يدرك الا اذا استحال وجدانا ٠ ومن ثم فلا مفر فيما يبدو من ان يصبح النقد فى نهاية الأمر ذاتيا » ٠٠٠

٠٠٠ ان الناقد الفنى الذى يؤبه به ليس بالأمر اليسير ، وانما الانزلاق فى النقد هو الأمر الهين ٠٠ ومما يضاعف من صعوبة هذا النقد فيما يتعلق بالفن الحديث ، أن حضارتنا الراهنة ـ على خلاف جميع الحضارات التى تقدمتنا ـ لم تستطع أن تصطنع لنفسها كونا تطمئن اليه ٠ وما نسميه بالطراز فى الفنون السابقة ، لم ينشأ الا استنادا الى كون معين ٠ ولذلك فان الفن الحديث ، وان كان قد خلق تيارات عدة واتسم بلهجة تميزه الا أنه لم يصل الى خلق طراز يحدد قوالبه ٠

وهكذا كان رمسيس يونان واحدا من اهم نقاد الفن التشكيلى ٠٠ صادقا مع نفسه فى كل كلمة يقولها وتميز بتركيب ذهنى متكامل فكان فنه ونقده يصدران عن موقف واضح محدد ٠

(١) مجلة الهلال أغسطس ١٩٦٦

رفائيل الشرق



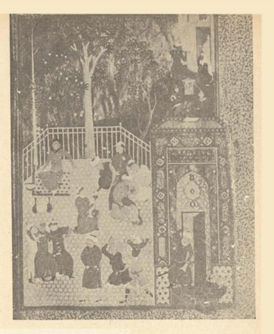


نصر الله مبشر الطرازى

كمال الدين بهزاد علم من أعلام فن التصوير الاسلامى وصاحب مدرسة متميزة فيه . وقد نالت أعماله الفنية شهرة عظيمة فى الشرق والغرب ، كما أن الكثيرين من دارسى الفن الشرقى من الشرقيين والمستشرقين قد عكفوا على دراسة أعماله وفنه وايضاح مكانة تلك الأعمال من تاريخ فن التصوير الاسلامى . وقبل أن نبين هذا يجمل بنا أن نقدم صورة سريعة للعصر والظروف الفنية والعلمية التاريخية التى نشأ فيها بهزاد .

عصره :

استولى المغول على بغداد عام ٦٥٦ هـ /١٢٥٨ م، فالحقوا بها الدمار والخراب وقوضوا أسس الحضارة بها وعملوا على ابادة التراث الاسلامى فى بلاد الفرس والعراق . ثم استقروا فى تلك البلاد واستوطنوا فيها وأنشأوا دولتهم ، وساعد استقرارهم واندماجهم فى الناس على التأقلم وتهذيب أخلاقهم وعلى اضعاف روح الغزو والخشونة فيهم ، الى أن أخذوا ينصهرون فى بوتقة المدنية الاسلامية الفارسية فظهرت بينهم نزعة جديدة اذ عملوا على مصاحبة العلماء والأدباء بعد اضطهادهم وتشجيع العلم والادب بعد أن أبادوا مدوناته ، وبالغوا فى تشجيعهم للعلماء الى حد أنهم اتخذوا منهم وزراء ومشيرين ومصاحبين ، فكان من بين وزرائهم علماء أعلام مثل نصير الدين الطوسى وشمس الدين محمد الجويني صاحب الديوان وابنه



عطا ملك الجوينى والوزير رشيد الدين فضل الله. وقد أحسن هؤلاء العلماء استغلال مكانتهم فى بلاط أمراء المغول فعملوا على توطيد الثقافة الاسلامية ونشرها وتيسير السبل لأرباب العلم والأدب والفن للنهوض بهم وتنشئة جيل من الدارسين .

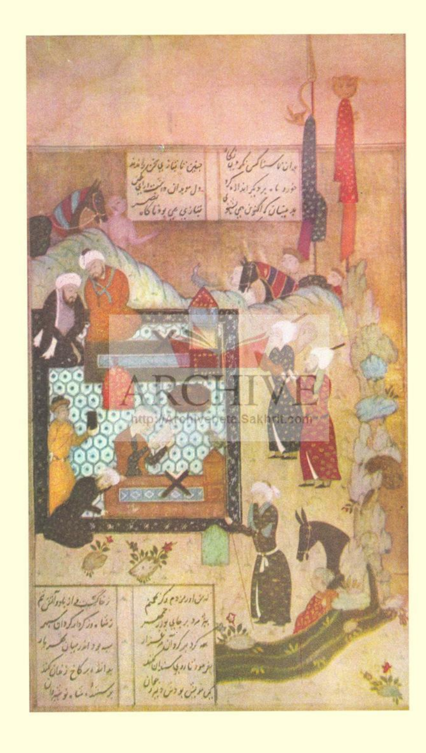
وكان العصر التيمورى وعناية أمرائه بالعلم والأدب وشغفهم بالفن كفيلين بازدهار الحضارة الاسلامية الفارسية ، فظهر كثير من الأدباء والعلماء والفنانين الذين كان لهم أثر عظيم فى احياء التراث الاسلامى الفارسى بعد ما أصابه على أيدى المغول أنفسهم فى أول الأمر من انتكاس ، أمثال سعدى الشيرازى وحافظ الشيرازى ونور الدين عبد الرحمن الجامى وبهزاد وسلطان على الكاتب وغيرهم .

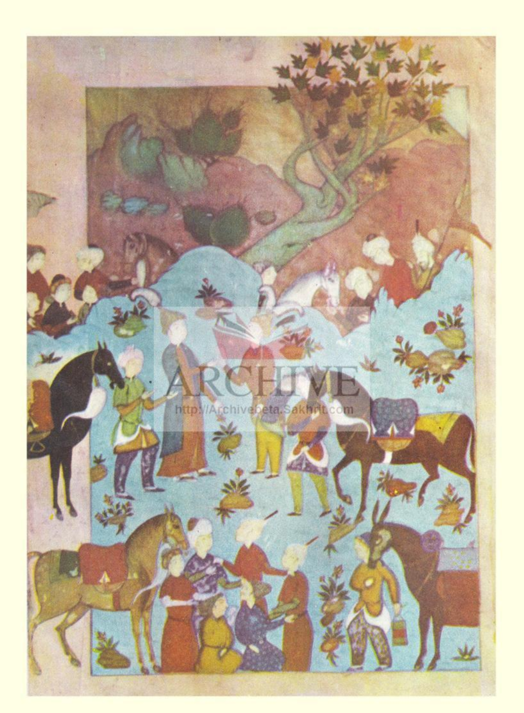
والعصر التيمورى يبتدىء بتأسيس تيمورلنك دولته وامبراطريته التى شملت بلاد التركستان وايران وخراسان والعراق فى بداية القرن الخامس عشر الميلادى ، وينتهى باستيلاء الشيبانيين أولا والصفويين ثانيا على حكومة أحفاده فى خراسان وايران فى بداية القرن السادس عشر الميلادى . الا أن هذه الدولة ـ دولة المغول التيموريين ـ تقوم من جديد من بلاد الأفغان بزعامة ظهير الدين محمد بابر حفيد تيمورلنك ، وتستقر فى الهند حتى أواخر النصف الاول من القرن التاسع عشر الميلادى (١٨٤٧ م) وتعمل على نشر الآداب والفنون الفارسية فى بلاد الهند .

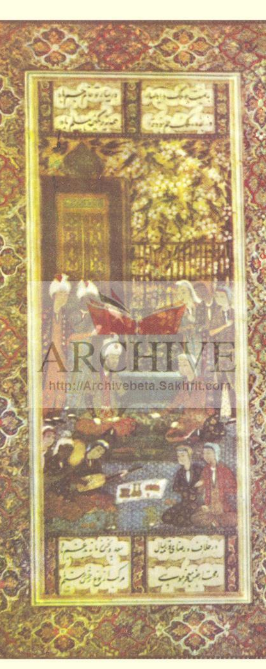
ومن المعلوم أن التيموريين كانوا محبين للعلم والأدب ومولعين بالفن ـ ففى عهدهم ازدهرت المعارف والفنون و « وقف الشعب الفارسى (كما اشاد به الاستاذ و . بارتولد) فى الصف الاول من حضارة العالم » (١) . فتيمور نفسه مع كل ما اشتهر به من شدة وقسوة كان ميالا الى العلم والأدب وكان يحب مجالسة العلماء والشعراء وكذلك أولاده وأحفاده الذين اقتسموا تاجه من بعده وحكموا فى أنحاء مختلفة من امبراطوريته المجزأة .

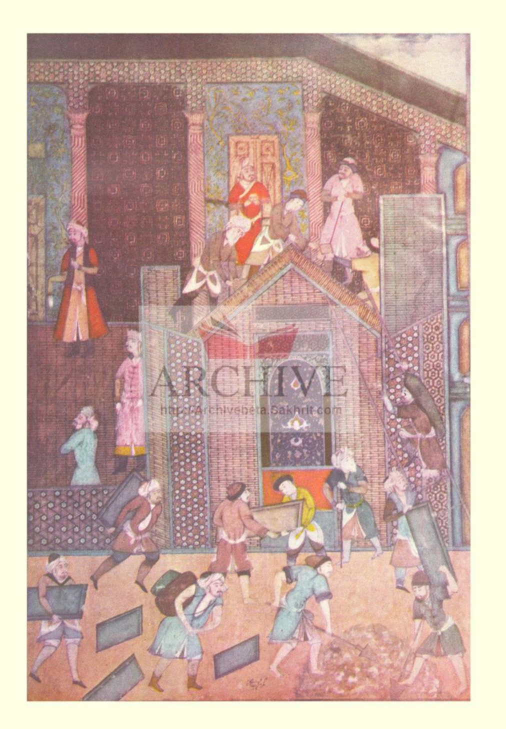
وقد شهدت هراة عاصمة ملك شاهرخ والسلطان حسين با يقرا ووزيره الشاعر عليشير النوائى وهى مدينة مشهورة بشمال غرب أفغانستان فى عهدها نهضة أدبية وفنية وبرز منها علماء وأدباء وشعراء ومؤرخون أمثال مولانا نور الدين الجامى ودولتشاه وميرخوند وحسين الواعظ الكاشفى ، وفنانون عظام أمثال بهزاد وشاه‌مظفر وسلطان‌على الكاتب، وقدكان لهؤلاء الفنانين نشاط واسع فى‌المجتمع الفنى للكتاب الذى أسسه شاهرخ بهراة فبلغ الفن على أيديهم أوج عظمته ولا سيما فن التصوير وهو يعرف فى تاريخ التصوير الاسلامى باسم المدرسة التيمورية ، وقد عاصر المصور العظيم كمال الدين بهزاد هذا العصر الذهبى وهذه النهضة الفنية والعلمية فى هراة ،بل انه كان هو الرائد الذى قفز بالتصوير التيمورى الكلاسيكى الى الأمام ووصل به الى قمة مجده

(١) و . بارتولد : تاريخ الحضارة الاسلامية .









وأصبحت له مدرسته الخاصة ابتداء من أواخر القرن الخامس عشر الى أواخر النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادى، وقد طبع بهزاد هذه المدرسة بأسلوبه الخاص ، فصارت تحمل ملامح فنه وتعرف باسمه ٠

حياته :

اسمه بهزاد ولقبه كمال الدين ، ولد فى هراة ، وأصبح بفنه أشهر مصورى الشرق ، ومع أنه كان ذا شهرة عظيمة فىحياته الا أنه مع الأسف لم يكتب أحد من معاصريه شيئا مفصلا ودقيقا عن فنه الرفيع وما امتازت به صوره من دقة فى الرسم وروعة فى التعبير ، بينما الكتب المتقدمة تتحدث بامتداحه وتعده أعظم فنان فى عصره ٠ وقد اختلف المؤرخون فى تحديد تاريخ ميلاده : فقد ورد فى كتاب « سرآمدان هنر » أن ميلاده كان سنة ١٤٤٠ ميلادية وكتب محمد عبدالله الجغتائى فى كتابه «كمال الدين بهزاد المصور » أن تاريخ ميلاده يقع فى سنة ٨٤٤هـ (١٤٤٠ م) وأرخت دائرة المعارف الاسلامية ميلاده حوالى عام ١٤٥٠ ميلادية وذلك استنادا الى أقدم الصور الصغيرة التى رسمها بهزاد نفسه فى عام ١٤٧٩ الميلادية ٠ وبما أن بهزاد عاش فى الوقت الذى ألف فيه المؤرخ خوندمير كتابه «حبيب السير» (٩٣٠ هـ ــ ١٥٢٤ م) فان هذا الكتاب يعد أول وأقدم مرجع كتب فيه عن بهزاد ٠ وقد أشار خوندمير فى هذا الكتاب الى أن بهزاد كان ربيب الوزير نظام الدين عليشير النوائى ، وكان موضع عطف واحترام من السلطان حسين ميرزا بايقرا ، وبالغ الكاتب فى ذكر دقة صور بهزاد وروعتها وحيوتها ٠

وكان بهزاد من تلاميذ السيد روح الله الهروى المشهور بالسيد ميرك وهو أيضا من أعلام الرسامين فى هراة ٠ فقد قارن حيدر ميرزا بين بهزاد وبين أستاذه السيد ميرك وقال ان فن ميرك يعتبر أنضج من فن بهزاد وان لم يكن أكثر جمالا وروعة منه ٠ ثم وازن بين شاه مظفر المصور وبين بهزاد فقال أن بهزاد كان أكثر تحكما فى ريشته من شاه مظفر وأقدر منه فى الأداء وتصوير الأشخاص وان كان لا يطاوله فى دقة فنه ولطفه ٠

وقد ذكر الملك جهانكير المغولى فى كتابه « تزك جهانكيرى » أن خليل ميرزا كان فنانا نسج بهزاد على منواله ٠ ومن المؤكد أن بهزاد كان يعمل بجد ونشاط فى عنفوان شبابه لانه كان يعيش فى عصر ذهبى يشجع أهله العلم والأدب والفنون الجميلة ، وخاصة فى عهد السلطان حسين بايقرا والوزير الشاعر عليشير النوائى اللذين كانا يحبانه ويقدرانه ويحميانه ، مما ساعد الفنان العظيم على نشر فنه وصوره واعتلائه ذروة الشهرة ٠

ومما يذكر هنا أن معاصرى بهزاد من الشعراء والخطاطين والرسامين والنقاشين كانوا يمجدونه ويعترفون بفنه الرفيع ومنهم مولانا نور الدين الجامى وسلطان على الخطاط المشهور وكان هذان الأخيران من أصدقائه وأنصاره ، فكان بهزاد يرسم ما كان ينسخه سلطان على من دواوين الجامى وغيره من الشعراء ٠

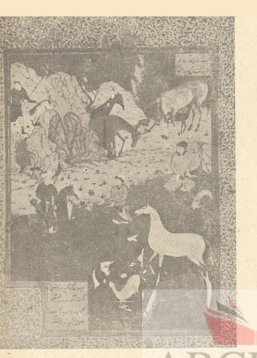
وقد رأس بهزاد المجمع الفنى للكتاب الذى كان يضم عددا كبيرا من المصورين والمذهبين والمجلدين فى هراة ، حيث عمل لأجل النهوض بالفن ولا سيما فن التصوير الاسلامى التيمورى موجها تلاميذه بأسلوبه الخاص حتى أصبحت له مدرسة فنية لها طابعها الخاص وعرفت بمدرسة بهزاد فى التصوير٠ وبعد أن توفى السلطان حسين‌ميرزا مغلوبا عقب هجوم محمد خان الشيبانى عامل هذا الأمير بهزاد معاملة الأسرى فى البداية لكونه من مقربى السلطان حسين ولكنه أدرك بعد ذلك جلال قدره وعظمة فنه فأصبح من عشاقه ، فكلفه السلطان الشيبانى بأن يعمل على النهوض بالفن ٠

وقتل محمد خان على أثر هجوم الصفوية التى احتلت هراة فغادر بهزاد هراة الى امدينة تبريز عاصمة الصفويين بأمر الشاه اسماعيل الصفوى وبصحبته عدد من الفنانين ، حيث رأس المجمع الفنى للكتاب ، وتتلمذ على يديه عدد غير قليل من المصورين الفرس ٠ وهكذا نقل بهزاد فن مدرسته الى ايران ٠

يقول المستر كريستى ولسن فى كتابه «تاريخ صنائع ايران » ، ما يلى :

« كان بهزاد فى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) رسام بلاط هراة وفى هذه السنة أخذ الشاه اسماعيل الصفوى بهزاد يصحبه عدد من النقاشين الى تبريز وقد زاول عمله هذا النقاش العجوز لغاية سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢١ م) فى تبريز وتولى رياسة





المجمع الفنى فى ٢٧ جمادى الأول سنة ٩٢٨ هـ الذى كان فى الحقيقة مجمعا للفنون الجميلة : النقش والخط والتجليد • ويوجد الآن ميناتور جميل جدا لدى الدولة الايرانية وهو يضم منظرا جميلا لمقاتلة الجمال ، وقد رسمه بهزاد وعمره سبعون سنة •.

ويقول « رنه جروسه» فى كتابه «مدنية الشرق» عن مدرسة بهزاد فى عصر الصفوى : « كان لفن النقش نهضة كبيرة فى عهد الصفويين ، وكان هناك مدرسة للفن ، ومن المعلوم أن هذه المدرسة مرتبطة بمدرسة هراة التى كانت موجودة فى عهد التيموريين • وانتقل بهزاد الاستاذ الكبير لهذه المدرسة (مدرسة بهزاد) بعد سقوط التيمورين الى تبريز ، وقد نقل هذا الاستاذ المسن ـ فى خراسان وما وراء النهر ـ فن مدرسته تلك الى الفنانين الصفويين » •

ويذكر دوست محمد فى رسالته (حالات هنروران) وهى الرسالة التى نشرها عبد الله الجغتائى فى الهند سنة ١٩٣٦ م أن بهزاد كان يواصل عمله فى بلاط الشاه اسماعيل الصفوى (٩٣٠ هـ ـ ١٥٢٣ م) وكان يدرس فيه النقش للشاه طهماسب الصفوى نفسه ، كما كان يعمل بتصوير الكتب الخطية والدواوين فى المكتبة الشاهانية •

وقد توفى بهزاد سنة ٩٤٣ هـ الموافقة سنة ١٥٣٦ ، ١٥٣٧ م كما ذكر ذلك أمير دوست محمد الهاشمى وهو معاصره وزميله فى العمل ، وفى رواية أخرى أن بهزاد توفى مبكرا عن هذا التاريخ أى فى ما بين عامى ١٥٣٣ ـ ١٥٣٤ الميلاديين • وهناك روايتان عن المكان الذى دفن فيه : رواية تقول انه دفن فى تبريز الى جانب الشاعر الشيخ كمال الجحندى ، ورواية أخرى تزعم أنه دفن فى هراة مسقط رأسه •

فنه وآثاره :

وأما عن فن بهزاد وآثاره فلم يرد ما يفيه الكفاية عنهما فى الكتب القديمة سواء كانت فى مدحه أو التنويه بمقدرته • وقد ذكرنا ما كتبه خوندمير عنه وعن فنه كماذكرنا مقارنة حيدر ميرزا بهزاد بأستاذه

ميرك ، ونذكر هنا ما كتبه بابر مؤسس الدولة المغولية الهندية : فقد امتدح دقة فن بهزاد ولطفه وأكد بصفة خاصة قدرته الخارقة على تصوير الاشخاص ذوى اللحى . وأما تصويره للحليقين فلم يكن تتجلى فيه هذه القدرة ، وأضاف بابر الى ذلك أنه كان يبالغ فى طول الذقون المزدوجة .

وجهانكير الملك المغـولى أول من ذكر الرواية التى تقول أن بهزاد كان مبرزا خاصة فى تصوير الوقائع الحربية ، وهى رواية يتردد ذكرها فى مصنفات أخرى ، وأجمع النـاس على تقدير بهزاد حتى أصبح اسمه مضرب المثل . وعلى رأى خوندمير يجب أن يكون بهزاد فى منزلة مانى وهو الذى تفضل آثاره على كثير من الروائع الفنية .

وعلى أى حال كان بهزاد محبوبا ومحترما فى حياته واشتهر شهرة عظيمة وكان صيته وشهرته أعظم بعد وفاته لأن آثاره الخالدة كانت مثالا رائعا لجمال فنه وقدرته الخارقة فكانت صوره تبـاع لعشاقها بأثمان غالية تبلغ حد الخيال . وقد ذكر أن خلفاء بابر من ملوك الهند المغوليين كانوا من بين المعجبين أيضا ببهزاد ، وكانوا يحاولون فى غبطة وشغف الحصول على صورة لتزويد مكتباتهم بها كما كانوا يبالغون فى دفع ثمنها حيث كانت الصورة تبـاع بثمن يتراوح بين ثلاثة آلاف وخمسة آلاف روبية .

ومن هنا ولأجل هذا السبب قلد بعض المصورين فن بهزاد وعرضوه على المجتمع وعشاق الفن فأصبح من العسير الآن معرفة آثار بهزاد الحقيقية من الآثار المقلدة المزيفة .

وكتب عن بهزاد كثير من المستشرقين نذكر منهم: رنيه جروسيه ومسيو مارتن وارنالد ودكتور كتل الألمانى ومسيو هوارث ومسيو بلوشـيه وغيرهم ، وقد وصف مارتن بهزاد فقال : « ومع أن كمال الدين بهزاد كان يعيش فى محيط آخر فلم يكن مقامه أقل من مقام نقاشى الفرنج المعروفين أمثال جان فوشيه ومملنج وغيرهما . ومن الممكن ان تعلق صور بهزاد الى جانب صور « فوكيه » التى فى « شـانتلى » وصور « كريمان » التى توجد بتونيز أو الى جانب النسخة الخطية لرنيه وانترو المحفوظة فى المكتبة الامبراطورية بفينا » .

ومع ذلك كله فان دراسة التصوير الاسـلامى والمينـاتورات (المنمنمـات — المصـغرات) الشرقية المنتمية الى مختلف مـدارس التصـوير الاسلامى منها آثار بهزاد ، ومدرسته الفنية لاتزال موضع البحث والدقة ومورد عنـاية العلمـاء والمستشرقين فى الشرق والغرب ، الا أن هـذه الدراسة يجب أن تكون فى نزاهة تامة وحيـاد مطلق ، « ومهما كانت العقبات التى تصادف الباحث أو مؤرخ الفن فى محاولاته — كما أشار اليه الأستاذ الدكتور ثروت عكاشه فى مقدمته لكتاب الفن والنور واللوحات — فهو لا بد أن يلتقى بالروح ، وهذا يجب أن تتوافر فى هذا المؤرخ ، كى يؤدى مهمته على أتم وجه ، صفات عالم النفس الذى تمكنه من فهم الفن عن طريق خبرته بالتجـانس بين الفن وعلوم النفس والجنس ووظائف الأعضـاء والأحلام والحب والتصوف وجولات واسعة حول الزمـان والمكان ، كى يحدد الدوافع النفسـية التى أدت بالفنان الى أن يرسم ما رسمه أو ينحت ما نحته ، وبهذا يساعد المتـأمل المفتون على أن يكتشف ، بينما هو يتطلع الى العمل الفنى الحالة الوجدانية التى كان يعانيهـا الفنان وهو ينتج لنا عمله الفنى » .

هذا — وجدير بنا أن نضيف هنا أن الروح التى يشير اليها الأستاذ الدكتور عكاشة يجب أن تكون الروح الشرقية الاسلامية بالاضافة الى ما جـاء فى المقدمة يجب أن تتوفر الاجادة التامة للغات الشرق ومعرفة عاداته وتقاليده .

أسلوبه وخصائص فنه وآثاره :

ومن خصائص فن بهزاد الدقة والواقعية الكاملة فى رسومه ، وكان يرسم الوجوه ومظاهر الأشخاص بحيث تظهر جميع معالمها بفضل تركيب ألوانهـا المختلفة ومزجها كما كانت الصور معبرة تعبيرا فائقا فيفهم من حركاتها المرسومة عليها ما يشار اليـه أو يراد منها ، فكان بهزاد يرسـم المناظر الطبيعية بجمالها وروعتها فمنظر الأشجار والأزهار وأشعة الشمس والسحب وغيرها يبدو طبيعيا رائعا يحاكى الطبيعة الساحرة بكل ماامتازت به من جمال وروعة .
والشىء الملحوظ فى فن بهزاد فى هذه الرسومات هو تعدد الألوان وتوافقها وكان ذلك ميزة لم تكن موجودة عند غيره من المتقدمين . وبدراسة رسـوم بهزاد نعلم أنه كان على علم بتركيب الألوان ومزجها

مما لا يعلمه أحد غيره ، وكان بهزاد يحب الألوان الباهتة اللطيفة الى جانب الالوان الأصلية القوية التأثير ، فيستعملها متآلفة تآلفا رائعا · ويظهر أنه كان يميل الى ألوان بعينها وبخاصة الألوان الزرقاء الزاهية ، كما استعمل فى رسومه اللون الأصفر واللون الزيتونى والبنى كثيرا · وقد زين رسومه ونقوشه بماء الذهب والفضة كما استعمل اللون الأحمر أيضا ·

وصور بهزاد الصغيرة محكمة الصنعة ، فأغصان الزهور والنماذج الفنية الغنية بالزخارف قد خططتها ريشة فنان رقيق الحس الى درجة عظيمه ·

ويعتقد الأوربيون أن فن بهزاد يشمل مناظر ذات صبغة رومنتيكية غنائية كما أن مناظر الوقائع الحربية مليئة بالحركة والحياة ، وكان يحاول دائما أن يجعل وجوه أشخاصه وحركاتهم تنطق بالحوادث التى يريد أن يصورها فلهذا كانت تفصيلات صوره واقعية غير مألوفة · ويلاحظ أيضا حركات الحيوان ونماذجه الزخرفية على الجدران والسجاجيد مثلا واضحة القسمات بحيث لا يصعب تمييز قواعدها الأصلية ·

وبهزاد من المصورين الذين وقعوا على صورهم وكان يوقع ويكتب اسمه بحروف صغيرة وفى مكان لا يسهل رؤيته ·

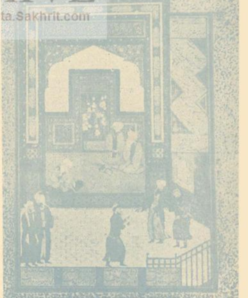
هذا ما أمكن ذكره من خصائص فن ذلك الفنان الكبير بهزاد ·

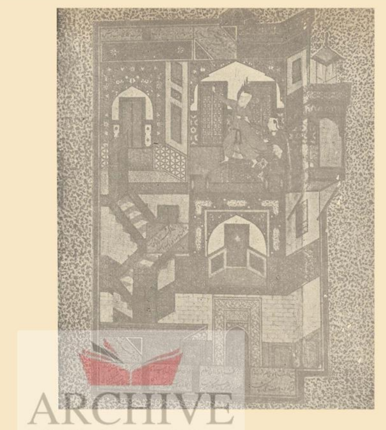
ونكتفى هنا بذكر أثره الخالد الذى تحتفظ به دار الكتب بالقاهرة ضمن مقتنياتها من المخطوطات الفارسية النادرة وهو كتاب « بوستان » · وتعتبر الصور الست التى رسمها بهزاد فى هذه النسخة من أروع ما رسمه الفنان العظيم ويقدره الاخصائيون ثانى أثر حقيقى بعد « ظفر نامه » التى ورد ذكرها فى مجموعة شلز · ولهذا ومنذ أن عرضت هذه النسخة النادرة فى معرض لندن للفنون الشرقية سنة ١٩٣١ م ، فقد اتجهت أنظار العلماء والباحثين فى الشرق والغرب اليها وكتب عنها مقالات عديدة كما صورت تلك الصور بالألوان ونشرت فى مجلات وكتب مختلفة ·

بوستان « سعدى نامه »

فى دار الكتب المصرية بالقاهرة نسخة من كتاب اسمه « بوستان او سعدى نامه » وهو منظوم







فارسى للشيخ مشرف الدين مصلح الدين بن عبدالله السعدى الشيرازى المتوفى سنة٦٩١هـ – ١٢٩١م، نظمه عام ٦٥٥ هـ – ١٢٥٧ م برسم أتابك أبو بكر ابن سعد ويعتبر هذا الكتاب من أهم مؤلفات الشاعر الخلقى ، وقد نظمه بعد انتهائه من رحلته الطويلة الى البلاد الاسلامية وعودته الى بلده شيراز فكان هذا الكتاب عصارة تجاربه ، وهو مؤلف من عشرة أبواب تشتمل على حكايات ونوادر أخلاقية واجتماعية تتصل بآداب المعاشرة والانتباه والعبرة والنصائح .

واختيار بهزاد للرسم فى هذا الكتاب يدل على ذكائه ولباقته فى اختيار الكتب الشهيرة المتداولة بين الناس فضلا عن حسن تقديره للادب . وقد اشترك ثلاثة من أشهر الفنانين الهرويين وهم سلطان على الكاتب وبهزاد ويارى فى نسخ هذا الكتاب ورسمه وتذهيبه ، والنسخة الموجودة بدار الكتب محفوظة تحت رقم ٢٢ أدب فارسى .

وسلطان على خطاط معروف ، عاش فى هراة وكان أقرب الأصدقاء لبهزاد وزميله فى مجمعه الفنى كما كان ذا حظوة عند السلطان حسين بايقرا ووزيره عليشير النوائى ومحمد خان الشيبانى ولهذا السبب اشترك بهزاد فى تصوير الكتب التى كان ينسخها سلطان على كما أشار الى ذلك جميع المراجع والكتب المتقدمة وقد كتب عن ذلك الأمير عليشير النوائى فى تذكرته كما وصفه خوندمير فى كتابه « حبيب السير » وقال : انه أى (سلطان على) كان خطاطا ماهرا يجيد كتابة خط النسخ والتعليق وذلك فضلا عن شاعريته ، وقد ترك سلطان على تلامذة كثيرين أخذوا عنه فن الخط ، كما كتب رسالة فى أصول رسم الخط وقواعده ، ولم يعلم تاريخ وفاته بالتحديد ومن المؤكد أنه عاش أكثر من اثنتين وستين سنة .

وأما يارى الذى اشترك فى تذهيب النسخة فهو أيضا من كبار المذهبين فى هراة وفى عهد السلطان

حسين بايقرا وكان تلميذ مولانا ولى الهروى فى فن التذهيب كما كان خطاطا أيضا ٠

أما النسخة فهى مخطوطة فى مجلد أثرى نفيس مزين بنقوش هندسية ملونة من الداخل ومذهبة من الخارج ٠ أولها :

بنام خداوند جان آفرين

حكيم سخن برزبان آفرين

مكتوبة بقلم تعليق جميل جدا ، الورقة الأولى (ظهر) والورقة الثانية (وجه) مزخرفتان باشكال هندسية ملونة بديعة ، ثم يبدأ الكتاب وقد توجت الصفحتان الأولى والثانية منه بحليه (سرلوحة) مذهبة وملونة بالالوان ، ويقرأ بين زخارف الجامتين المفلتين توقيع « عمل العبد يارى المذهب » وباقى الصفحات كلها مذهبة تذهيبا رائعا بين الأسطر والحواشى ، ومجدولة بالذهب والمداد الأخضر ، وقد تمت كتابتها فى أواخر رجب سنة ٨٩٣ الهجرية (يوليو ١٤٨٨ الميلادية) بخط سلطان على الكاتب ، وعدد أوراقها ٥٥ ورقة، مسطرتها ٢٣سطرا ، وحجم المخطوط ٣٠ × ٢١ سم وحجم الكتابة ٢١ × ١٧ سم ، اما حجم الصور فهو ٢١ × ١٧ سم ٠ وهناك ورقة واحدة فى آخر الكتاب تحوى أشعارا من « خمسة نظامى » كتبها شمس الدين محمد الكاتب الكرمانى ٠ وبالنسخة ختم ملكى مثمن الشكل عليه اسم شاه عباس (ولعله شاهعباس بن خدابندة بن طهماسب الذى جلس على عرش الصفوية عام ٩٩٥ الهجرية ١٥٨٦ م) ٠

آثار بهزاد الحقيقية :

وبما أن آثار بهزاد الحقيقية ومعرفتها تحتاج الى بحث وتدقيق ، ومن معالمها توقيع بهزاد فى صوره ، مع وضوح مميزات أسلوبه الخاص ، فاللوحات التوضحية الست التى توجد بهذه النسخة الخطية من كتاب«بوستان» وتحمل توقيعهفى الأربع الأخيرة منها بعبارة «عمل العبدبهزاد» تعتبر منأجل مارسمه الفنان الكبير وأروعه ٠ كما تدل على الدرجة السامية التى وصل اليها فنه وأسلوبه ٠ وقد كتب فى اثنتين من هذه اللوحات تاريخان فى أحداهما (الصورة الخامسة ٨٩٤ (١٤٨٩ م) وفى اللوحة الأخيرة ٨٩٣ (١٤٨٨ م) ، حيث يفهم أن بهزاد قام برسم لوحاتها خلال هاتين السنتين وان كانت النسخة قد كتبت فى رجب ٨٩٣ هـ ٠

شرح الصور :

اللوحتان الاولى والثانية على صفحتين متقابلتين فى أول المخطوط وهما تصوران مجلسا من مجالس الطرب والسمر التى كان يقيمها السلطان حسين ميرزا بايقرا فى قصره الجميل بجهار باغ هراة المبنى على الطراز الفارسى المزدان بالقيشانى وزخارف هندسية ملونة ودقيقة ٠

١ ـ فاللوحة الاولى على اليمين ، تصور القسم الخارجى للقصر ، وهى عبارة عن شرفة جميلة يحيطها سور وحديقة غناء يانعة تنتهى الشرفة بباب كبير مزدان بالقيشانى (الفسيفساء) من الأسفل وعلى جدرانه نقوش نباتية ورسوم هندسية سداسية الشكل ، بداخلها كتابات ، وبخارج السور نرى الحديقة مليئة بالأشجار المزهرة والحشائش الخضراء تنتهى ببناء آخر وهو معصرة نبيذ اذ يظهر من فتحة بابه قدر كبير يعلوه اناء صغير وقد جلست أمام الباب خادمة زنجية وضعت على رأسها وحول أكتافها شالا أبيض وعلى مقربة منها انبيق تخرج منه انبوبة يجرى خلالها السائل لينصب فى ابريق صغير ، كما يشاهد بجانبها خادم آخر زنجى يحمل عصا يتدلى من طرفيها اناءان ٠ اما بداخل الشرفة وعلى مقربة من الباب نرى زنجيا يحمل سلة من الفاكهة وآخر يحمل كوزا ، وهذا كله يجرى أمام أحد رجال قصر السلطان وهو جالس فى الزاوية اليسرى للشرفة على سجادة وأمامه ابريقان وأقداح وقد أحاطه عدد من الأشخاص والحاشية كل منهمك فى ملء الأباريق من كوز يحمله أحد الخدم استعدادا لنقله الى مجلس السلطان بالداخل ٠ وقد ظهر بالصورة شخص أثمله الشراب وأسنده اثنان ٠ كما نرى على الباب حارس وهو يضرب بعصاه متطفلا يريد أن يدخل ٠

٢ ـ أما اللوحة الثانية على اليسار فهى تصور القسم الداخلى للقصر نرى فيه السلطان حسين ميرزا جالسا مع أحد ندمائه على سجادة فخمة فى شرفة جميلة ملحقة ببرج القصر وهو سداسىالأضلاع تام التفصيل والبناء مزدان بالقيشانى وكتابات ورسوم نباتية ، أما الشرفة فهى مسقوفة بمظلة عليها دوائر واشكال هندسية ونباتية رائعة للغاية، وقد كتب عليها فى الوسط اسم السلطان حسين وهى تطل على الحديقة اذ نلمح من بابها المفتوح قليلا الأشجار والحشائش الخضراء، وقد وقف خلف النديم حارس متوشح بسيف ، ويشترك مع السلطان فى

هذا الحفل نفر من الضيوف والحاشية وهم يستمعون الى عزف على عود ويتعاطون الشراب على أنغام الموسيقى فى ذلك الجو السحرى ، وقد بلغ بهم التأثر الى حد أننا نرى أحدهم فى حالة اغماء يحاول آخر افاقته وثالث يبكى ويمسح دموعه ورابع يمزق طوق جلبابه لشدة تأثره بالأنغام ٠

٣ – اما الصورة الثالثة فهى مثال رائع من فن بهزاد وبراعته فى التصوير والتعبير والرسم ، وهى تصور الملك دارا حينما خرج للصيد وضل الطريق وانعزل عن أتباعه والتقى فجاة عند شفا جدول ماء صغير وسط مرج أخضر بأحد رعاة الخيل ، ظنه الملك فى بادىء الامر عدوا فأخذ يستعد لمقابلته بقوسه الا أن الراعى أفهم الملك أنه ما هو الا واحد من عبيده الذين يعملون بتربية خيول السلطان ، ثم اقترب من الملك وقال بلطف: « عندما يكون تدبير الملك فى شئون رعيته أقل من تدبير الراعى عليه ان يخاف وينزعج ، بخلاف الملك العادل والراعى الصالح الذى يطمئن على رعيته ويعتمد عليهم كل الاعتماد لما يشملهم به من رعاية وانصاف٠» ويلاحظ فى هذه الصورة بكل وضوح دقة ريشة بهزاد فى الرسم ومزج الالوان ، وقد رسم الفنان الخيول فى أوضاع وألوان مختلفة بحيث أنه استطاع ان يعطى الصورة قوة خارقة فى التعبير ٠ كما أنه رسم الملك راكبا وممسكا بقوسه ونباله وأمامه الراعى الذى وقف وقفة تدل على طاعته التامة واستسلامه لمولاه مع جراة وثبات جعل وجهيهما وحركاتهما تنطقان بما يجرى بينهما من حديث ٠

٤ – اما الصورة الرابعة فهى منظر فى جامع أوخانقاه مبنى على طراز خراسانى بديع مزخرف على جدرانه آيات قرآنية ومكون من قسمين داخلى وخارجى ففى القسم الخارجى وهو أسفل الصورة رجل من الكبار يتوضأ من نهر وخادم زنجى يحمل له المنشفة ، وعلى الباب شيخ يتصدق على مسكين قد مد اليه يده ، وعلى النافذة بداخل المسجد رجل يصلى ، وبالداخل وهو أعلى الصورة بين المحراب والمنبر شيخ وقور يلقى الدروس الصوفية والدينية لأحد مريديه وآخر فى حالة الدعاء ، وفى الركن الخلفى للمنبر نرى عالما يدرس علم النحو العربى لسيدة من كتاب يمسكه بيده ويشير باصبعه الى جملة مكتوبة فى الصحيفة اليمنى وهى « ضرب زيد » كما نرى رجلا آخر واقفا وهو يرفع يديه للدعاء والتضرع ٠

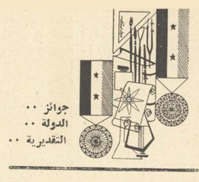
٥ – أما الصورة الخامسة فهى تمثل مجلس عالم من العلماء العظام مع أحد العلماء وهما يتباحثان وذلك فى شرفة مدرسة مبنية على الطراز الخراسانى الجميل ، وقد عنى الفنان فيها باظهار الزخارف الدقيقة النباتية والكتابات العربية والتفاصيل المعمارية كاملة دون انتقاص ٠ وتتكون المدرسة من صحن وداخل يفصلهما عقد مرتفع رائع محلى بكتابات عربية مستطيلة الشكل عددها ثلاث عشرة يفصل كلا منها عن الأخرى مربع مذهب (جامه) ويوجد بالمستطيل الاخير هذه العبارة : « عمل العبد بهزاد فى سنة أربع وتسعين وثمانمائة » نرى بالداخل الشيخ العالم وصاحبه جالسين بجانب نافذة تطل على حديقة تبدو منها أشجار مزهرة ، كما يرى فى قاعدة العقد درويش يحمل عصا وبجانبه كتاب وكشكول ٠ اما الصحن المسور فنرى فيه خمسة أشخاص فى أوضاع مختلفة يبدو على اثنين منهم انهما يتناقشان ٠ »

٦ – اما اللوحة السادسة والاخيرة فى هذه المخطوطة فهى تصور مشهدا رائعا من مشاهد قصة يوسف وزليخا وهى من قصص الحب المشهورة والمتداولة فى الادب الفارسى والعربى ٠

نرى يوسف عليه السلام وقد أحيط رأسه بهالة من النور مع المرأة العزيز فى قصرها ذى الأبواب السبعة البديع الذى أقامته زليخا لتكسب ود يوسف ٠ وقد نقشت جدران القصر وأرضيته وأسقفه بصور الحب والغرام ونقوش نباتية وهندسية بديعة للغاية ٠ دعت زليخا يوسف الى هذا المكان ثم استقبلته فى الحجرة الداخلية بعيدا عن الانظار وبعد ان روت له حبها وشوقها راودته عن نفسها ولكن يوسف ولى مدبرا بعد أن رأى برهان ربه بينما أمسكت زليخا بقميصه من الخلف ٠

وقد أبدع بهزاد فى رسم القصر بزخارفه ومحتوياته ، وهو مكون من طابقين بهما خمس حجرات وباب للسلم وباب خارجى ، وعلى الحائط الفاصل بين الحجرتين العلويتين على المستطيل الواقع بين مربع ومستطيل نرى عبارة « عمل العبد بهزاد » وفى الطابق الاول حجرة لها ردهة مزدانة بعقد جميل مزخرف بها خمسة مستطيلات ذات كتابات يفصل كلا منها عن الآخر مربع « جامه » مذهب ، وقد كتب على الخامس عبارة « سنة ثلاث وتسعين وثمانمائة»٠

جوائز ..
الدولة ..
التقديرية ..



احمد رامى ..
وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب

بقلم د : **عبد المنعم تليمه**

عاصر أحمد رامى كل مدارس الشعر العربى الحديث ، فقد تفتح وعيه الفنى فى فجر هذا القرن العشرين على حركة الاحياء الشعرى او المدرسة الكلاسية الجـديدة ، وهى الحركة الشعرية التى أعادت الشعر العربى الى سيرته الاولى فأحيت تقاليده وقيمه الفنية واعتدت به مـلاذا يحمى الشخصية القومية من هجمات الغزاة ورياح الثقافات الاجنبية ، واستلهمت نماذجه الممتازة وجعلت مثلها الأعلى فى الفن والحياة عصور الازدهار والنقـاوة فى القرون الاسلامية الاولى ، وكان لهذه الحركة ملابساتها التـاريخية المعـلومة التى صاحبت النهضة العربية فى أوليـاتها . ولكن أحمد رامى قد شهد فى يفاعته وشبابه المدرسة الثانية فى تاريخنا الشعرى الحـديث ، وهى المدرسة التجديدية الرومانسية بروافدها الثلاثة التى مثلتها جمـاعات (الديوان) و (المهجر) و (أبوللو) ، وتكون شـاعرنا وجدانيا وفنيا خلال هذه المدرسة الثانية وشارك فى نشاطها الابداعى . ثم شـهد شاعرنا فى شيخوخته المدرسة الشـعرية المعاصرة ولكنه كان قـد توقف عند حـدود الموقف الرومانسى الذى تكون خلاله فى فترة ما بين الحربين . وعسير أن نصنف الفنانين وفقا لهذه الحدود المدرسية الحادة ، لان الاتجاهات الفنية ثمرات لمراحل تاريخية معينة ، والفن العظيم لا يمـكن أن يدخل فى اطار محدود فهو يعلو على المرحلية التـاريخية وعلى التقنينية المدرسية فى وقت معا ، والفنان العظيم يحمل عمله الفنى دلالة عصره المرحلية ويرسب فيه أعمق جوهر فى التجربة التى عاصرها وفيما يمور به عصره من جديد ، ولكنه ـ الفنان العظيم ـ يفعل ذلك خلال عنصر انسانى عـام يحقق لعمله البقاء ويتجاوز به عصره الى آخر الدهر، وبهذا يخلد العمل الفنى بمـا تخلد به الخوالد الفنية : العنصر الانسانى البـاقى ، والروح المرحلى المعاصر . ولكن من الفنانين من يسهل تصنيفه وفقا للتقنينات النقـدية والمدرسـية ، فان المدرسة الفنية ـ كما ذكرنا ـ هى ثمرة لمرحلة تاريخية محـددة ، وبطبيعة الحال فان تاريخ



الفن – بل التاريخ الانسانى فى العام – لا يعرف الحسم الحاد الذى ينهى القديم ويلد الفن – بل ان التاريخ الانسانى العام – لا يعرف الحسم الحاد الذى ينهى القديم ويلد الجديد فى حدود فاصلة ، فان لكل مدرسة فنية معطياتها الانسانية العامة التى تظل متواصلة وباقية بقاء الانسان نفسه وأما معطياتها العارضة المرتبطة بمرحلتها التاريخية فانها تسقط بسقوط هذه المرحلة . ونريد هنا أن الفنانين الاخيرين – الذين يسهل تصنيفهم – هم الذين يحملون أعمالهم الفنية الدلالات المباشرة لمراحلهم التاريخية ويقفون عند السطوح الظاهرة لتجارب عصورهم ، والذى يحدد تصنيفهم هو رؤاهم النظرية كما تتبدى فى تصورهم لطبيعة فنهم ثم رؤاهم الفنية كما تبدى فى نتاجهم الفنى ذاته . وشاعرنا أحمد رامى واحد من جيل الفنانين العرب الرومانسيين الذين نشطوا وسادت مدرستهم الفنية فى فترة ما بين الحربين ، وهو يحمل فى رؤيته النظرية ورؤيته الفنية معا معطيات الحركة الرومانسية العربية بشكل عام . أما عن رؤيته النظرية فهى محدودة بالنظر المثالى الرومانسى المعهود ، اذ يرى(١) الشعر حقيقة داخلية ووحيا يلقى فى روع الشاعر فلا يملك له دفعا ، ويراه نجوى القلب التى لا يملك الشاعر الا ترجمتها ،

(١) فى مقابلة بين رامى وكاتب المقال .

ويرى فى الشاعر صوتا من أصوات الطبيعة :

يستمد المعنى الجليل من الدنيا تراءت له بكل المجالى ويحاكى صوت الطبيعة فى ألحانها من شدو ومن اعوال فى صياح الكروان أو نعبة البوم على درس من الاطلال وحفيف الغصون أو هبة الريح تدوى فى البيد والأدغال وخرير الغدير أو ثورة البحر تسامت أمواجه كالجبال صوته من فم الطبيعة ينساب انسياب الحياة فى الأوصال كيف تغنى أنغامه وهى فى الكون نشيد من لحنه السيال (٢) .

ويقول : « أردد صوت الطبيعة شعرا »(٣) ويراه – اى الشاعر – مهما موحى اليه ، يقترب فى شفافيته وصفائه من مرتبة النبوة . ويقف رامى لذلك – فى قضية الشكل – عند حدود التنويعات العروضية التى اعتمدها الرومانسيون العرب وحققوها فى شعرهم ، وهى موجودة أصلا فى الموروث العربى ولا تحقق خروجا جوهريا على العمود القديم ، فهو يرفض – كما رفض المحافظون المتشددون منهم – الشعر (التفعيلى) أو الحر المؤسس على توزيع موسيقى جديد يلتزم (التفعيلة) وحدة موسيقية ، وعلى بناء جديد يطرح أسلوب الشطرين كما يطرح وحدة البيت الى وحدة القصيدة ولا يلتزم القافية الموحدة . أما عن رؤيته الفنية – كما تتبدى فى شعره – فهى الرؤية الوجدانية الغنائية المعروفة عند عامة الرومانسيين ، من هروب الى مجالى الطبيعة وبخاصة الى الريف حيث يضفى الرومانسيون على أهله الصفات المثالية كالنبالة والنقاوة والخيرية المطلقة كما يضفون على مجاليه صفات البكارة والجلال ، ومن تغن الألم واليأس . ويسود (ديوان رامى) بشكل أساسى منزعان : الحب والحزن .. ونغمة الحب لديه هادئة الايقاع ، لان حبه حب محروم مستسلم ، فيه قناعة وتضحية وينتهى باذعان وانسحاب باك :

أتعجل العمر بكيت حياتى
فاذا تلاقينا بكيت حياتى
تمضى بى الأيام وهى رتيبة
لا هم لى الا اللقاء الآتى

(٢) ديوان رامى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، طبعة ثانية سنة ١٩٥٦ ص ٢١ .

(٣) المصدر نفسه .

أزن الحديث أقوله عند اللقا
فيضيع عند تقابل النظـرات

وأعود بعد ترقبى اقبـالها
والنفس ساهمة من الحسرات

فاقول ملتنى وملت عشرتى
والغدر طبع فى هوى الفتيات

وأناصب النفس العداء فتنطوى
ولربما يجنى على ثيـــابى

أجنى على نفسى وارضى ذلها
وأرى الجناية ان تحس شكاتى (٤)

أما حزن رامى فهو حزن خفيض الصوت ، ناعم رقيق ، اذ هو يرى عالمه من زاوية واحدة لا يتخللهـا قلق أو توتر ولا يسودها ابهـام ولا شـك ولا حيرة ، يريد أن يقول : دنيـانا حرمان وألم متواصلان وليس من سـبيل الى دفعهمـا فلنسلم بوجودهمـا ولنتغلب عليهما بالأمل والغناء :

هكذا نحن فى الحياة نريد الصفو (م)
فيهـــا والصفو نائى المجانى

ونريد النعيم فيها ومن دون (م)
منانا سـد من الحـــرمان

غير أنا نعيش فيهــا بآمال (م)
تسرى لــواعج الأشـــجان

واذا اخطات ظنون فيارب (م)
ظنـــون تريح قلب الامـــانى

فلنعش بالمنى فكم صدع البدر (م)
حجـاب السحابة المدجان (٥)

بل انه لا يسلم بوجـــــود الحرمان والألم فحسب ، فانه ليوطن نفسه عليهمـا ، فهو يســتعذب الالم ويستمرىء حياة الحرمان • الحزن لديه يصـــهر وجدانه ، وهنا يصبح العذاب (نعمة) :

هاتى املاى كأس الشقاء فاننى
استمرىء الأحــزان يا أيامى

الحزن أدبنى وهذب خاطرى
وانالنى أفق الخيال السامى

وأسال اسراب الدموع فصغتها
صوغ المعانى فى شجى نظامى

وأرق احساسى ومد عــواطفى
فوصلت كل الناس فى أرحامى

قاسمتهم أحزانهم وحملت من
أعبـــائهم شــــطرا من الآلام

لكننى عودت نفسى أن ترى
أفياء هذا العيش ظل جهـــام

واخذت أذنى بالنواح فاصبحت
تستعذب الأنات فى الأنغام

وتركت عينى للدموع فاصبحت
فى الضوء آنسـة وفى الاظــلام

ورجعت وطنت الفؤاد على الضنى
فاعتاده واعتدت برح ســـــقامى

وغرست فى قلبى الشجون فأثمرت
وجذبت منها نعمة الآلام

وشعره (شعر الدموع) فان الالم والحزن والعذاب مصادر ثرة للابداع الفنى :

لقد الفت نفسى الشقاء وان يكن
أليما فمن آلامه الخطــرات

وليس يجيد الشعر الا معـذب
تضرم فى أحنائه الحرقات (٧)

ان رامى يعبر عن حبه وحزنه خلال عاطفية هادئة، تعرف الحزن وتعيشه وتدعو الى الامل وتغنيه • فحبـه المحروم ليس هو الوجدانية المشبوبة الملتاعة كحب معاصره الطائر الجريح ابراهيـم ناجى ، وأمله وبهجته ليسـا كامل معاصره المراح على محمـــود طه وبهجته فى مرحلته الاخيرة • انما رامى سمير نديم يغنى الألم فلا يعلو صوته وينتشى بالامل فلا يغرق، وهو فى الحالتين مغن أصيل ، حلو الصـوت والترجيع ، وليس فى ديوانه أكثر من ألفاظ الغناء ومشتقاته وأدواته • ان رومانسية رامى هادئة قريبة ، ورؤيته الفنية واحدية الجانب ومستقرة ، وقد انسحب هذا على شكل شعره فوضحت قلة أدوات التلوين الفنى فيه وضآلة التظليل فى الأداء ، فهو من هـذا النحو – التحفظ العاطفى والأدائى – أكثر تحررا من شعرائنا الكلاسيين الجـــدد وأقل جرأة من معاصريه من شعراء الرومانسية العربية •

(٤) الديوان ص ٩٩ •
(٥) الديوان ص ١٦

أحمد رامى

- ولد فى ٩ اغسطس سنة ١٨٩٢ بالقاهرة
- حصل على دبلوم الآداب من مدرسة المعلمين العليا ، ودبلوم مدرسة اللغات الشرقية بباريس فى اللغة الفارسية .
- ألف حوالى اربعمائة اغنية .
- عضو بلجنة الشعر بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
- أسهم فى الحركة المسرحية منذ عام ١٩٣٤ بمسرحيتين مؤلفتين وسبع مترجمة .
- كتب للسينما قصتى « وداد » و « دنانير » بالاضافة الى عشرات الاغانى وحوار بعض الافلام .
- من مؤلفاته :
  - ديوان رامى (ستة أجزاء) .
  - أغانى رامى .
  - رباعيات الخيام (مترجمة من الفارسية)
- جاء فى تقرير ترشيحه لجائزة الدولة التقديرية فى الآداب : « ولما كانت الأغنية المصرية قد مرت بها فى العهود الماضية فترة انحطاط . فقد كان الاستاذ رامى أسبق الشعراء الى حمل أمانة الاغنية بالاضطلاع بتهذيب الفاظها والسمو بمعانيها ورفع مستواها مما أدى الى النهضة التى بلغتها الاغنية العربية فى عهدنا الحاضر .. والاستاذ رامى فى جميع انتاجه الغزير لا يقتصر على الناحية العاطفية وحدها بل يتناول الاهداف الوطنية ومن ذلك نشيد العلم ونشيد الجامعة وكثير من اناشيد الثورة » .

ولكن أحمد رامى ليس شاعرا فحسب، فان له جهودا طيبة فى ميادين فنية أخرى ، من أبرزها ترجمته المعروفة لرباعيات الحكيم الفارسى عمر الخيام ، ويبدو أن اللجنة التى رشحت شاعرنا رامى لجائزة الدولة التقديرية قد وقفت طويلا أمام هذه الترجمة ، فهى بحق من أهم أعمال رامى ومن اضافاته الباقية فى حياتنا الفنية . وقصة عمر الخيام فى أدبنا الحديث طويلة ، بل ان هذا الشاعر قد أصبح قضية أدبية تشغل جانبا من اهتمام الدارسين من المستشرقين والشرقيين على السواء ، اذ هو من الشخصيات الادبية الفريدة التى يكثر حولها الدرس وتتفرع القضايا والمشكلات . فقد عاش الخيام فى القرنين الخامس والسادس الهجريين ، ابان العصر السلجوقى فى الطرف الشرقى من العالم الاسلامى ، وكان عصره عصر اضطراب واختلال فى القيم الاخلاقية والفكرية ، وكانت الحضارة الاسلامية تعيش على ذكرى ازدهار عظيم خربته الانقسامات والحروب والمطامع . وكان من شأن عصر كالذى عاش فيه الخيام أن يفضى بمناخه العام الى خلق الشخصيات القلقة الشاكة ، وقد يفضى ذلك المناخ أيضا الى التأمل الحزين فى جدوى الحياة وسر الوجود الانسانى ، الى غير ذلك من القضايا الوجودية الكبرى . ويقف الفنانون ازاء هذه التساؤلات موقفا من ثلاثة، أولها رفض الحياة لانها زائلة فلا جدوى من ممارستها الا بالقدر الضرورى البعيد عن كل متعة ولذة ، وثانيها أن الحياة ما دامت زائلة فليهتبل الانسان كل فرصة للمتعة والبهجة وليستغرق استغراقا كاملا فى لذتها قبل أن يفوت الأوان ويحين الحين ، أما الموقف الثالث فيرتد الى الاساس الاصيل للحيرة والضياع محاولا فهم قدر الانسان بذكائه وساعيا الى تغيير واقعه بارادته. ولقد غلب على عمر الخيام الموقف الثانى ، فهو ليس متعففا يزهد فى دنياه ويزور عن لذاتها ومباهجها ، وهو ليس مؤمنا بجدوى العقل وقدرته على فهم الواقع وما وراء الواقع فيثور أو يؤمن بقدرات الانسان وذكائه فيدعو الى التغيير . ليس حكيم الفرس من هذه أو تلك، انما هو حائر أبدا أمام سر وجوده ، وهو مسلم بأنه لن يصل الى هذا السر ، ولقد خبر الحياة وطالت خبرته وخرج لنفسه وللناس بموقف صاغ فيه خبرته وخلاصة تأمله وخبرة البشر من قبله ومن حوله فى أبيات حكمية ، وقانونه العام الذى يلخص خبرته : ان الحياة فانية وان التشبث بالخلود وهم هراء ، فلتنغمس أيها الانسان الفانى فى المتعة ولتقتنص كل فرصة للذة ولتستغرق فى الصبابات والصبوات ونشوة الكأس ، فعمرك قصير ولا جدوى من الانتظار :

الدهر لا يعطى الذى نامل	وفى سبيل اليأس ما نعمل
ونحن فى الدنيا على همها	يسوقنا حادى الردى المعجل

وانما بالموت كل رهين
فاطرب فما انت من الخالدين

واشرب ولا تحمل أسى فادحا
وخل حمل الهم للاحقين(٨)

وليس شك أن رباعيات الخيام تحمل جوانب انسانية عامة تدخلها بقوة الى مجال الخلود والبقاء ، ولكنها تحمل فى ذات الوقت ذلك الجانب المشبوب الذى يرضى منازع الرومانسيين والشكاك والحائرين فى مراحل معينة من التاريخ الانسانى ٠ وليس مصادفة أن تكتشف هذه الرباعيات ابان المد الرومانسى العظيم الذى استغرق القرن التاسع عشر فى أوربا ، فلقد ذاعت ذيوعا غريبا بين جمهرة المثقفين والأدباء والنقاد والفنانين ، وأصبحت ترجمة (ادوارد فيتز جيرالد) لها سنة ١٨٥٩م رائعة من روائع الأدب الانجليزى الحديث ، ثم لم يمض على تلك الترجمة أكثر من ربع قرن حتى صدرت لها ترجمة أخرى سنة ١٨٨٣م قام بها (هوينفيلد) واتصلت جهود الدارسين الغربيين والشرقيين فى درس الرباعيات حتى يومنا هذا ٠

وارتبطت الرباعيات أيضا ارتباطا متينا بالحركة الرومانسية العربية ، فقل من تمام من أئمة هذه الحركة الا وقد اتصل بها اتصالا ما ، فترجمها بعضهم ترجمة كاملة نثرا أو شعرا عن اللغات الاوربية أو عن الفارسية مباشرة ، وترجم بعضهم أجزاء منها فى دواوينه ، واستلهمها فريق ثالث ، وكتب آخرون عن الخيام فصولا دراسية ونقدية ، وفى هذا المجال نظهر أسماء وديع البستانى ، ومحمد السباعى ، وجميل صدقى الزهاوى ، وأحمد الصافى النجفى ، وأحمد حامد الصراف ، وعلى محمود طه ، وأحمد زكى أبو شادى ، وابراهيم عبد القادر المازنى ، وعبد الرحمن شكرى ، وعبد الحق فاضل ، ونازك الملائكة ، وابراهيم العريض ، وشاعرنا أحمد رامى الذى كانت ترجمته أول ترجمة عربية عن الفارسية مباشرة ٠ وكانت ترجمة وديع البستانى التى صدرت بالقاهرة سنة ١٩١٢ م أول ترجمة عربية ، وقد نقلها البستانى نظما عن ترجمة فيتزجيرالد الانجليزية ٠ ولكن البستانى طرح فى ترجمته شكل (الرباعية) الذى يتكون من أربعة أشطر على قافية واحدة أو يشترك فى القافية الاول والثانى والرابع ويخرج الثالث ، فقد جاءت ترجمة البستانى فى صورة (سباعيات)، فترجم ثمانين رباعية الى ثمانين سباعية ، وقسمها كلها الى نشيدين ٠ وتتكون السباعية عند البستانى من ثلاثة أشطر على قافية ، ثم من شطرين على قافية ويستقل الشطر السادس بقافية ، أما السابع فيشترك فى القافية مع كل (سباعيات) النشيد ، فقافية النشيد الاول بائية وقافية الثانى لامية ٠ وتحمل ترجمة البستانى — غير التغيير الشكلى — كل ما تحمله المحاولات الاولى من مزالق ٠ وترجمة الشعر قضية فى ذاتها ، فما بالنا اذا كانت الترجمة عن لغة غير اللغة التى أبدع فيها صاحب النص ؟٠ أما ترجمة أحمد رامى فتعد من أدق الترجمات العربية ، وقد التزم فيها المترجم شكل الرباعية، واختار النمط الذى يشترك فيه الشطر الاول والثانى والرابع فى قافية موحدة ، وأعانه اتقانه للفارسية وتمرسه بالشعر على جودة الترجمة وتفهم الأسرار الخيامية الخفية ، حتى جاءت هذه الترجمة وكأنها انشاء شعرى جديد ٠

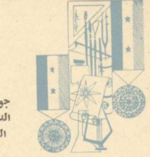
والحقيقة أن عالم الشعر يفقد كثيرا من بهائه ودلالاته اذا نقل الى غير لغته اللهم الا اذا تصدى لهذا النقل من عانى ذات التجربة الابداعية ، ولقد استطاع أحمد رامى أن ينقلنا الى عالم الخيام وأن يأخذ بيدنا رفيقا الى فهم فلسفته ٠ ولقد قدم رامى لترجمته بمقدمة طويلة ذكر فيها أخبارا عن الخيام نقلا عمن ذكره من المؤرخين العرب والفرس ٠ وكان ينبغى أن يقف رامى فى هذه المقدمة وقفة أطول عند قضية الانتحال الذى تعرض له شعر الخيام ، فمعروف أن هذا الشعر دخله كثير من المنحول والمدسوس ، وهى قضية أنفق فى الاشتغال بها فريق من العلماء — أمثال آربرى وكريستنسن وفروغى وغيرهم — كثيرا من

(٨) رباعيات الخيام ، ترجمة أحمد رامى ، الدار القومية للطباعة والنشر ص ٢٨ ، ص ٣٧ ٠

جهدهم • صحيح أن رامي رجع الى الدراسات الغربية والشرقية التي ألفت عن الخيام وأنه وازن بين مخطوطات الرباعيات عند اعداده لرسالته عنه ، ولكنه لم يبين بصورة واضحة طريقته في اختيار هذه الرباعيات التي نقلها واكتفى بقوله : « ••• ولعل خير الطرق لتحديد الرباعيات الصادقة حذف كل مانسب للشعراء الذين جاءوا بعد عمر ، وقبول مانقله المؤرخون المعاصرون له من شعره ، وتحكيم الاحساس والذوق في اختيار الصادق من كل ما نسب اليه ، وتفهم روح الخيام في شعره قياسا على النزر القليل الذى تركه المؤرخون من ترجمة حياته(١٣) » • ولكن يبدو أن هذه القضية ليس من السهل الوصول فيها الى نتائج حاسمة شأنها شأن الكثير من قضايا الادب والفن • ومهما يكن من أمر فان ترجمة رامي لرباعيات الحكيم الفارسي تعد من أهم أعمال شاعرنا العربي ، ومن أهم الاعمال الادبية التي أغنت حياتنا الفنية المعاصرة •

ويبقى جهد أخير شارك به أحمد رامي في الحياة المصرية الحديثة ، ونعني جهده في ميدان الاغنية العربية ، ولعل هذا الفنان قد عرف لدى الناس واحدا من البارزين في هذا الميدان أكثر مما عرف لديهم شاعرا من شعراء الفصحى • ورامي في هذا الميدان واحد من مدرسة حققت صحوة واحدة شاملة في كافة فنوننا مع أوليات هذا القرن وبعد الثورة الشعبية سنة ١٩١٩م بخاصة • ومثلت هذه المدرسة المجددة استجابة لدعوة الحرية للمواطن والاستقلال للوطن المصرى ، وقد كانت هناك عقبات جمة فرضها الوجود الاجنبي والتحكم السياسي الداخلي أمام تحقيق الحرية للوطن وللمواطن ، فتبدت مطامح الحرية ابداعا فنيا يحاول تحقيق حرية الفرد بتحقيق الطابع الذاتي في الفن ويحاول تحقيق حرية الوطن بالتعبير عن الذات القومية والاستمداد من الينابيع الشعبية والمحلية الثرية بمعطيات الوجدان الجماعي • وفي ميدان الموسيقى والغناء لمع سيد درويش اماما للمدرسة الجديدة ، فقد تمرد على التقاليد (النغمية) الجامدة نفس التمرد الذى قامت به الفئة المجددة من شعراء عصره على التقاليد الفنية القديمة في ميدان الشعر • وطلع سيد درويش على معاصريه بفن جديد متخلص من اللوازم الرتيبة والمحسنات الزخرفية التي يضيع معها المضمون النفسي ويبهت ، ونهل سيد من الروح الشعبي وغنى بلسان (ابن البلد) وبلسان الطوائف الوطنية وخلف تراثا باقيا من الأهازيج والادوار والموشحات والمسرح الغنائي • وكان لا بد لثورة سيد درويش في مجال (النغم) من أن تكملها وتواكبها ثورة في مجال (الكلمة) ، ولقد كان أحمد رامي واحدا من أبرز رجال هذه الثورة الاخيرة ، بل لعله هو امامها ورأس مدرستها ، فقد دخل رامي ميدان الاغنية العامية من باب الشعر الفصيح ، فألبسها من الاردية الفنية أجملها وأحلاها ، ونقل اليها من موروثنا الشعرى العظيم أروع التشبيهات والظلال . وانسحب تأثيره في مجال النظم العامي على من لحنوا له ومن غنوا • والنغمة السائدة في قصيدة رامي الفصيحة هي ذاتها النغمة السائدة في أغنيته العامية ، هي نواح ملتاع وبسمة ودمعة وقرب وبعد ووصال وصد وشوق وجفاء ، ولكن هذه النغمة الحرى تنتهي أبدا في قصيدته الفصيحة وأغنيته العامية جميعا بالدعوة الموصولة الى الامل والحب • وتعددت جهود رامي الفنية — في غير المجالات السابقة — فترجم للمسرح وألف له ، وشارك بالقصة والحوار والاغنية فيما يزيد على خمسة وثلاثين فيلما سينمائيا•

ومهما يكن من أمر فان أحمد رامي بقية جيل عزيز ، ونحن اذ نحييه اليوم فانما نحيي في اهابه ذلك الجيل الذى أدى دوره ، وكان مرحلة ضرورية مهدت لفن جيلنا الجديد الذى لا ينكر دور الجيل الماضي ، ولكنه يتجاوزه الى آفاق أوسع ترتبط بأعمق جوهر في واقعنا ، وتحقق دور الفن في حياة شعبنا •



جوائز ..
الدولة ..
التقديرية ..

الدكتور حسين فوزى
والوعى الفنى فى بلادنا

دكتورة سمحة الخولى

جرى العرف منذ أنشئت جوائز الدولة التقديرية على أن تمنح فى الفن لفنان متخصص فى فرع بعينه كالعمارة أو الفن التشكيلى مثل على لبيب جبر ومحمود سعيد ويوسف كامل . وفى عام ١٩٦٦ خرج المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب على ذلك العرف السائد ، فمنح الجائزة التقديرية فى الفنون لرجل لم ينتج فنا تشكيليا أو موسيقيا أو معماريا أو مسرحيا وهو الدكتور حسين فوزى ، الذى كافح فى سبيل تطوير نظرة المجتمع المصرى الى الفنون وكان له فضل كبير فى بث القيم الفنية الأصيلة الجادة فى وجدان الشعب المصرى .

لقد خاض الدكتور حسين فوزى بنجاح معركة ثقافية كبرى بدأت منذ شبابه المبكر ، أثبت فيها قدرة المواطن المصرى العادى على ارتياد آفاق الفنون الانسانية ، وامتلاك ناصيتها وتمثلها تمثلا واعيا كاملا ، واستطاع بدوره بعد ذلك أن ينقل خبراته وحصيلة ثقافته الفنية الواسعة الى مواطنيه ، وظل يجاهد فى الدعوة لها بكل طاقاته الفنية المتعددة ، كاتبا ومعلما ومربيا وناقدا وموجها وداعيا للفنون ، سواء من منبر الاذاعة أو الصحافة ، أو من خلال مناصبه الكبيرة التى تولاها فى حياته العملية . ولم تدفعه ثقافته الفنية المتشعبة ، والتى كونها لنفسه فى مصر وفى أوربا ، الى الاستعلاء على المجتمع أو العزلة عنه (كما هو حال الكثيرين ممن تهيأت لهم بعض ثقافته الاوروبية الواسعة) ، فهو أولا وقبل كل شىء ابن مصر البار ، الراسخ فى تراثها وتاريخها،المؤمن بخلودهاوأصالتها، وهذا الايمان العميق بوطنه هو الذى أضاء أمامه طريق الكفاح ، وخفف عنه كد السعى ، حين حمل المشعل وسار ، منذ الاربعينات ، عبر طريق طويل شاق مقفر ، يدعو للفنون الجادة ويعمل على تأصيل التعليم الفنى ـ وخاصة فى مجال الفنون التعبيرية ـ على أسس عالمية أكاديمية ، وينشر القيم الفنية الرفيعة ويدعو لها بكل ما أوتى من بلاغة وتأثير .

ولم يقف دوره عند مجرد الدعوة ونشر الثقافة وحدها ، بل تعداهما الى انشاءات ثقافية ايجابية ، تهدف لبناء معنويات الشعب واثراء وجدانه عن طريق الفنون الرفيعة .

لرعاية الفنون والآداب ، وقد كان له دوره المرموق فى نشاط هذه الهيئة الثقافية والفنية الكبيرة ، كعضو فيه ومقرر للجنة الموسيقى به خلال عدة سنوات ... وأخيرا فان هذه « **المجلة** » من الانجازات الثقافية الجليلة ،التى تحققت ابان قدرة توجيهه للحياة الثقافية والفنية للبلاد كوكيل لوزارة الارشاد ، وما زالت حتى اليوم منبرا للثقافة الجادة لقراء اللغة العربية .

فالدكتور حسين فوزى « قد قدم للثقافة المصرية العربية اضافات فنية وأدبية أصيلة ، وقام بدور تثقيفى قيادى ، كان له أثره التاريخى البعيد » فى تربية الأجيال التى حملت وتحمل عبء النهضة الجديدة فى البلاد .

وقد قدرت الدولة فضل هذا الرائد المعلم فمنحته الجائزة التقديرية للفنون لعام ١٩٦٦ . **وكان لهذا التقدير مغزاه الثقافى البعيد فى هذه المرحلة الدقيقة من تطور المجتمع ، فهو ليس تكريما للدكتور حسين فوزى فحسب ، ولكنه فى الوقت ذاته تأكيد للقيم الفنية الجادة فى حياتنا الثقافية ، وتأصيل للنظرة الانسانية المستنيرة للفنون ،** وهى التى كانت حياة الدكتور حسين فوزى وأعماله سلسلة متصلة من الكفاح فى سبيلها .

ولكن كيف استطاع هذا العالم ، صاحب الدراسات المتخصصة فى الطب والطبيعة وعلوم البحار أن يوفق بين هذين العالمين المتباعدين وأن يحقق فى حياته هذا التآلف الكامل بين عالم العلم وعالم الفن ؟ وكيف استطاع أن يجمع فيهما بين تسامى الهواية وعمق التخصص ، فكان له فى كل منهما أعمال أصيلة ومواقف طليعية رائدة ، وجهت تيار التكوين المعنوى للشعب المصرى فى هذا العصر ؟ ..

ولد الدكتور حسين فوزى مع استدارة القرن ، وسموه على اسم جده ، وتيمنا بالامام



ففى السنوات القلائل التى تولى فيها وكالة وزارة الارشاد القومى تم **انشاء البرنامج الثانى بالاذاعة** ، ومازال حتى الآن منبرا للثقافة الأدبية والفنية والموسيقية الرفيعة ، وفى تلك السنوات أيضا أنشىء **مركز الفنون الشعبية**، فكان أول جهد علمى توجهه الدولة لتسجيل ودراسة جزء حى من كيانها المعنوى يتمثل فى فنونها الشعبية . وفى تلك الفترة نفسها قام الدكتور حسين فوزى **بتنظيم أركسترا القاهرة السيمفونى** (وكان يتبع الاذاعة حينئذ) وهيأ له الظروف والمكنات الفنية التى أعانته على الاضطلاع برسالته فى تعريف الجمهور المصرى بالموسيقى الحضارية ، وهو صاحب الفضل فى **انشاء كورال أوبرا القاهرة** من نخبة من الشباب المصرى ، ليسهم فى تقديم الاعمال الموسيقية الكبرى للمؤلفين العالميين والمصريين ، أما **المعاهد الفنية**: معهد الباليه والسينما والموسيقى (الكونسرفتوار) فقد جمع لها لجان البحث والدرس واجرى الاتصالات بالخبراء الأجانب تمهيدا لانشائها، كما أسهم فى وضع **أساس فن مسرح العرائس** بالاستعانة بالخبراء الرومانيين .

وكان الدكتور حسين فوزى فى طليعة الداعين والعاملين **لفكرة انشاء المجلس الأعلى**

الحسين الذى كانت أسرته تقيم بالقـــرب من مسجده . وهى أسرة قاهـــرية من الطبقة المتوسطة الصغيرة ، فكان والده مهندســـا معماريا بديوان الأوقاف ، لم يسعده الحظ فى حياته العـــملية ، وكان يحيط نفسه ويملأ فراغها بمكتبة أدبية طيبة ، عرف الصـــبى الصغير طريقه اليهـــا فاستمد منهـــا مايؤنس وحـــدة طفولته ، ويغذى خيـــاله الواسع ، ويدعم لغته العربية التى قومها حفظه المبكر للقـــرآن . وقد وجد خيـــال الطفل متنفسه الحقيقى بين صفحات الكتب الأدبية ، قبل ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات العربية القديمة . ولم تنجح الحجرات المعتمة فى منازل الأحياء الشعبية ، (بسيدنا الحسين وفم الخليج وباب الشعرية) فى أن تحد انطلاق خياله ، كما لم تستطع الزخارف الخطية القليلة التى زينت جدرانها أن تروى تعطشه المبكـــر الى الفن والجمال .

وكان للأسرة دورهـــا فى تكـــوين خلقه وشخصيته بما أحاطته به من تربية اسبرطية ليس فيهـــا أى تدليـــل ، أما نمـــوه العقلى والوجدانى فكان يسير حرا طليقا ، بلا قيود ولا عوائق ، على هـــدى رغبـــاته ونوازعه الداخلية ، التى بدأت تتفتح شـــيئا فشيئا خـــلال مرحلة الدراســـة الابتدائية . وكان والده يطمح الى ايفاد ابنه الى أوربا فى هذه المرحلة وهو طموح لم يتحقق لحسن الحظ ، وظل الصـــبى ينمو فى بيئته الأصيلة نموا صحيا منطلقا ، وكان متقدما فى دراسته محبا للرياضة وأبرز ميوله هو حب القراءة .

أما دراسته الثانوية فى المدرسة السعيدية فتمثل فترة خصبة حيوية فى تكوينه العقلى والفنى ، وفيهـــا غرســـت بذور اهتماماته الثقافية المتشعبة . ازداد حب الصبى للقراءة وتفتحه للمعرفة بوجه عام ، ولم يعد يقتصر على القراءات الأدبيـــة وحدها بل تعداها الى القـــراءة عن الرحلات والمغامرات ، لا باللغة العربية فقط ، بل وبالانجليزية أيضا ، مما كان له أثره فى تحوله الى الأدب فى أواخر الدراسة الثانوية تحولا ايجابيا ، فكان له نشاط أدبى تمثل فى الكتـــابة والمحاضرات والشعر والتمثيل . وقد لازمته تلك النزعة الأدبية البارزة طوال حيـــاته ، واليها يرجع الفضل فى الكتابات الأدبيـــة القيمة التى أثرى بها الدكتور حســـين فوزى فيما بعد أدب الرحـــلات بكتبه الشيقة عن رحـــلات الســـندباد : القـــديم والمصرى والعصرى وسندباد الى الغرب . وقد أتاحت له موهبته ومقدرته الأدبية امكانيات فريدة لخدمة الفنون جميعا ، والموسيقى بصفة خاصة عن طريق الكلمة ، ســـواء بدليله القيم عن « **الموسيقى السيمفونية** » أو بمقالاته النقدية التاريخية ، أو بأحـــاديثه التحليلية للأعمـــال الموسيقية العـــالمية التى يوالى تقـــديمها بالاذاعة منذ الأربعينات حتى اليوم .

... لم يقف شغفه المبكر بالأدب عند ذلك الحـــد ، بل تعـــداه الى المسرح ، وكان أول اتصـــاله به فى جمعية التمثيل بمدرســـته الثانوية ، وقاده حبـــه للمسرح الى قـــراءة الروايات المسرحية ، ثم ترجمة بعضـــها ، ومالبث أن اشترك فى جمعية خارجية مثـــل فيها مع زكى طليمات بعض الأدوار ، كما كتب فيما بعد مسرحية شعرية هى «ليلة كليوباترا» التى لحنهـــا داود حسنى ومثلت على مسرح الأزبكية (١٩٢٥) ، وكانت هـــذه المسرحية الشعرية من الثمار المبكرة لاتجاهه الشعرى الذى كان فيه دائما متأثرا بالشعر الأوربى المتحرر من القافية الموحدة .

.. وهـــكذا بدأت الاســـتعدادات الأدبية والفنيـــة تتفتح فى دور المراهـــقة فى تدفق غزير ، صادف تربة خصبة فى جو المدرســـة السعيدية ، التى كانت تســـير وفق نظـــام المدارس الخاصة بانجلترا فيمـــا تقدمه من خدمات ثقافية خارج الدروس لتنمية مواهب الطلبة وتشجيع هواياتهم .

ومع كثرة « أبناء الذوات » بين طلاب تلك المدرسة فان أبناء الطبقة المتوسطة منهم لم يشعروا بتفرقة اجتماعية داخـــل المدرسة ، واستطاعوا ، ومن بينهم حســـين فوزى ، أن يشقوا طريقهم فيها بكفاءتهم وحدها .

وما كان أجدر الشـــاب الصغير الشغوف بالأدب والمسرح والشعر ، المنطلق فى قراءة

التاريخ والمدارس لهواية الرسم بالفحم ، أن يتجه في أواخر دراسته الثانوية الى التخصص الأدبى ، ولكنه لم يفعل ، ولا أحد يعرف هل كان اتجاهه للدراسة العلمية تدبيرا الهيا ، أم كان استجابة لرغبة الأسرة ، أو لتوجيه ناظر المدرسة ، أم كان يرجع الى ارتفاع مستوى المدارس العليا التى يلتحق بها طالب البكالوريا العلمى ٠٠٠ ومهما يكن من شىء فقد كان لهذا الاتجاه العلمي قيمة كبرى فى تكوين شخصيته ، فهو الذى اعتقل شيئا من جموح هذه الطاقات الفنية المتعددة الغزيرة ونظمها ، وكبح جماح هذه الطبيعة الرومانتيكية الجياشة وأخضعها لمنطق عقلى صارم ، وهكذا خرج الشاب الى دراسة الطب ثم الى الحياة العملية مزودا بطبيعة رومانتيكية مرهفة ، ينظمها عقل دربته الدراسة العلمية على الدقة والموضوعية ، ومن هذا المزاج الفريد تكونت شخصية الدكتور حسين فوزى بجانبيها المتكاملين : العالم والفنان ، فحياته مزيج متعادل من الانطلاق الفنى والتماسك العقلى ، وهو يضم بين جنبيه عقلية عالم وروح فنان ، العالم يسيطر على جموح الفنان وهيامه ، والفنان يضفى نوره على صرامة تفكير العالم ٠

ثم انطلق الى أوربا حيث أوفد فى بعثة تعليمية غير فيها تخصصه الطبى الى دراسة الأحياء المائية وعلوم البحار ، وهو عالم طالما ارتاده بروح الأديب فى قراءاته الأولى ، ثم قدر له بعد ذلك أن يتناوله بالدرس العلمى فى دراساته التخصصية العليا ٠ وكانت فترة دراسته فى أوربا فترة تحصيل مركز غزير لا فى العلوم وحدها بل وفى الفنون بالذات ، فعرف متاحف أوربا الكبيرة والتقى فيها بالأعمال التشكيلية الكبرى من كل العصور ، وارتاد حفلات الموسيقى فى باريس واستمع بينهم الى كبار الفنانين وقادة الأركسترا ، واتخذت هوايته للأدب اتجاها ايجابيا ، وتوثقت صلته بالأدب الأوربى ٠ وهناك اندفع بكل طاقاته يحقق حلما طالما راود والده ، وهو الاتصال بحضارة أوربا ، ولكنه واجه هذه الحضارة مكتمل الشخصية ، أصيل المصرية ، ولذلك لم تجرفه الحضارة الأوربية ولكنها أرهفت حسه وعمقت وعيه الانسانى ، وأضاءت شعوره الوطنى بنور الانسانية ، وحمته من التزمت الضيق ٠ وعندما عاد الدكتور حسين فوزى الى وطنه بعد أن ارتوى من مناهل العلم والفن فى أوربا ، عاد اليه مصريا مستنيرا متكامل الشخصية ، يلتهب حماسا لخدمة وطنه فى كل الميادين التى تزوده فيها بالمعرفة ٠

أما قصته مع الموسيقى فهى قصة رائعة تروى مراحل كفاح داخلى ووجدانى لنفس يملؤها طموح وتعطش فنى جارف ، رفضت الموسيقى سطحية حسية رخيصة وراحت تبحث عنها فنا رفيعا يخاطب العقل والوجدان ، ويسمو بالنفس الى عالم من المعنويات المجردة ٠٠٠ وعندما قدر له أخيرا ، وبعد كفاح طويل ، أن يتوصل الى أسرار عالم الموسيقى الساحر راح يبشر بتلك الموسيقى الرفيعة بين أبناء قومه فى فرح وايمان ، يريد أن يقتسم معهم تلك المعرفة وهذا النور ، وأن يفتح أمامهم سبل هذه المتعة الخالصة المصفاة ٠

ومرة أخرى نتساءل ، كيف استطاع خريج سيدنا الحسين وباب الشعرية ، وعالم الأحياء المائية ، أن ينفذ الى روح هذا الفن الممتنع على الكثرة الغالبة من أبناء جيله وقادة الفكر فى بلادنا العربية ؟ ولماذا تمسك الدكتور حسين فوزى بهوايته الموسيقية طوال هذه السنوات رغم أعبائه العلمية والعملية المتزايدة ، بل وتحول بها من ممارسة الهواية الى تعمق يرتفع عن مستوى الاحتراف ؟ ولماذا صمد الدكتور حسين فوزى وحده فى دراستها بهذه الجدية ، بينما تخلف كثير من أقرانه وزملائه (وأغلبهم من أبناء الذوات) — ممن بدأوا معه على طريق الهواية الموسيقية فى صدر الشباب ؟؟

واذا كنا نستطيع أن نتتبع جذور اهتماماته الأدبية والشعرية والتشكيلية والمسرحية فى بيئة المدرسة الثانوية ، فان الموسيقى كانت بعيدة تماما عن حياة المدارس المصرية وقتئذ ولكن السينما الصامتة كانت المدخل الذى نفذ منه الشاب الى عالم الموسيقى السحرى ٠ كانت دور العرض السينمائى تستأجر فرقة

(أركسترا صغير) من العازفين ليقدموا مع الأفلام الصامتة فقرات من الموسيقى التصويرية تشرح وتفسر بعض المشاهد (مثل ركض الخيول أو مشاهد الطبيعة الخ) وبدأ هذا النوع المعبر من الموسيقى يستثير انتباهه لما فيه من غرابة وطرافة . وكان في الوقت نفسه من مداومي الاستماع الى فرقة موسيقى الجيش البريطاني في كشك حديقة الأزبكية ، فكان مستواها في العزف يثير اعجابه وفضوله ، وبدا جليا للشاب الصغير أن تلك الموسيقى « الافرنجية » تمثل عالما مركبا غريبا تماما عن كل ماعرفه هو من غناء وموسيقى ، وأنها تجد في نفسه صدى . وازداد اقتناعه بها حين استمع الى أول حفل من الموسيقى السيمفونية ، وهو طالب في الطب ، قدمه أركسترا يتألف من خمسين عازفا في صبيحة أحد أيام الآحاد باحدى دور السينما الكبيرة ، (وقد يترك في سبيله محاضرة في الكيمياء بمدرسة الطب) ، وكانت القاهرة تحفل حينذاك بعدد من الموسيقيين الأوروبيين الذين تستأجرهم الفنادق الكبرى لعزف الموسيقى الخفيفة ، فكانوا ينتهزون فرصة فراغهم صباح أيام الآحاد ليقدموا موسيقى كلاسيكية جيدة ، وسرعان ما أقبل طالب الطب على هذه الحفلات بحماس بالغ ، وحاول أن يزود نفسه ببعض المعلومات عن حياة المؤلفين الموسيقيين وتاريخهم وعن الموسيقى نفسها وأسعفته الكتب الانجليزية والفرنسية ، فعلم نفسه منها نظريات الموسيقى وقراءة النوتة الموسيقى .

وعندما واجه والده برغبته القوية في دراسته الموسيقى قوبل لأول مرة ، برفض صريح ، يرجع الى ما اشتهر عن بعض محترفي الموسيقى والغناء في مصر وقتذاك من تدهور خلقي ، ولكنه نجح أخيرا في اقناع والده بأنه سيكون بعيدا تماما عن هذا الوسط ، لأنه يريد أن يتعلمها على مدرس أوربي ... ومنذ ذلك الحين بدأت قصة حب الدكتور حسين فوزي مع الموسيقى ، وكان الفصل الأول منها مرتبطا بعزف الفيولينة ، فكان ينفق على تعلم آلته الحبيبة كل نقوده القليلة ، فدرسها

الدكتور حسين فوزى

◆ ولد في ١١ يوليو عام ١٩٠٠ بالقاهرة

◆ تلقى دراسته الجامعية في مدرسة الطب المصرية وجامعة باريس وجامعة تولوز . وحصل على دبلوم الطب والجراحة وليسانس العلوم الطبيعية والفسيولوجية ودبلوم الدراسات العليا في الاحياء المائية .

◆ تقلد وظائف :

- طبيب في مستشفيات الرمد الاميرية .
- مدير معهد فؤاد الاول للاحياء المائية .
- عميد كلية العلوم واستاذ علم الحيوان واستاذ علوم البحار .
- مدير جامعة الاسكندرية بالنيابة .
- وكيل دائم لوزارة الثقافة والارشاد القومى .
- عضو بالمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ومقرر لجنة الموسيقى التابعة له .

◆ نشر خمسة كتب هى :

الموسيقى السيمفونية ، سندباد عصرى ، سندباد مصرى ، حديث السندباد القديم ، سندباد الى الغرب .

بالاضافة الى عدد من البحوث العلمية نشرها في الدوريات المتخصصة بالخارج ، وتقارير سنوية علمية واقتصادية عن مصايد الاسماك في القطر المصرى ، ومحاضرات علمية القاها في المؤتمرات .

◆ وصفه تقرير ترشيحه لجائزة الدولة التقديرية في الفنون بانه « من تلك الشخصيات النادرة التى تمثل المعنى الكامل للانسان المثقف في العصر الحديث . جمع الى عقليته ودراسته العلمية المتخصصة ثقافة اديب وفنان تعمق الآداب والفنون الى ما هو ارفع من مستوى الاحتراف واعمق من مستوى الهواية فقد استهوته الفنون منذ صغره فعالج التصوير والتمثيل ومارس الادب ، اما الموسيقى فقد درسها دراسة واعية ناضجة مكنته من النفاذ الى اسرارها العلمية والنظرية والفلسفية .

أول الأمر على أستاذ ايطالى اسمه كينجر ، ثم على أستاذ نمساوى (من تلاميذ سفشك) هوساندى روسدل ؛ وبعد عودته من البعثة وخلال اقامته في الاسكندرية ظل يدرسها بانتظام مع الأستاذ الايطالى ستيفاناتى حتى عام ١٩٥٥ .

وقد بقى الدكتور حسين فوزى على ولائه

لحبيبته الأولى الفيولينة عندما كان يدرس فى فرنسا ، وهناك توثقت صـــلته بالموسيقى استماعا ، كما مارس العزف فى أركسترا فى السوربون وفى تولوز ٠

وعند عودته من فرنسا أقبل بكل طاقته على أعماله العلمية وانشاءاته الهـــامة فيها ، وكانت اقامته فى الاسكندرية امتدادا لاقامته فى فرنسا ، حيث كانت الحياة الثقافية فيها غنيه قيمه ، وفى هذه الفترة عاصر الدكتـــور حسين فوزى انشاء **معهد موسيقى الاسكندرية** وكان مديره بييرو جوارينو ، وكان الدكتور حسين فوزى رئيســـا لمجلس ادارته الأول ، وشارك بجهد موسيقى ايجابى فى نشاطه ، حيث عزف الفيولينه فى اركســـترا المعهد ، وظل يســـانده ويرعاه حتى أثمر فى عشر سنوات ثمرات ثقـــافية وموســـيقيه مازالت الاسكندريه تتمتع بها حتى اليوم ٠

وفى الاسكندريه شغلته وظائفه فى كلية العلوم أستاذا وعميدا ووكيلا للجـــامعة عن متابعه دراســـة الموســـيقى ، فيما عدا عزفه للفيولينه ٠

وبعد انتهـــاء فترة عمـادته الثانية لكلية العلوم وجد الفراغ الذى طالما نشده ، فاندفع بكل طاقاته عائدا الى الموسيقى حبه الأول ، واقبل عليها هذه المرة دارسا متعمقا يريد أن يستجلى أسرار لغتهـــا ، وبدأت صـــلته بهذا الفن تنتقل من مرحلة الانفعـــال الرومانتيكى التى لازمت شبابه ، الى مرحلة التناول العقلى الناضج ٠ فأقبل على دراســـة فنون التأليف الموسيقى ، وطرائق تركيب الأصوات الموسيقية وقواعد بنـــائها وتصـــميمها (الفورم) ، رأسيا (الهارمونية) وأفقيا (الكنترابنط) وأســـاليب التلوين الاركسترالى ومدارسه ، وكان أستاذه فى هذه الدراســـة التى خطط لنفسه برنامجها ، ألبرتو حمصى وهو معـــلم ومؤلف موسيقى له مكانة ٠

ولم يكن اقباله على دراســـة فنون التأليف الموسيقى موجها لاشباع حاجته الى التعبـــير الفنى بالموســـيقى ، ففى هـــذه الفترة كان الدكتور حســـين فوزى قد شـــق طريقه الى التعبير عن نفســـه بالكلمة ، وكون لنفســـه أسلوبا شخصيا فى اللغة العربية تميزه الدقة العلميه وتسرى فيه روح الدعـــابه وتتخلله ومضات من اللغه الدارجه والادب الشعبى ٠ فهو اذن ليس محتاجا الى وسيله جديده فى التعبير يمارسها هيابا وجلا مترددا فى هـــذه السن الناضـــجه ، ولكنه محتاج الى الفهم الكامل العميق للغـــه الموسيقى ، ليتمكن من تقديمها وشرحها وتحليلها ولكى تكون دعوته لها قائمه على اسس قويه من التاثير والاقناع والايضاح ٠

ومنذ ان تسلح بهذه المعرفة الجديه بفنون الموسيقى بدأ يحاضر ويكتب ويذيع تحليلاته وشروحه القيمه للاعمال الموسيقيه العـــالميه باسلوب فريد نفاذ ، يشعر المستمع فيه بلمسه شخصيه أصـــيلة ، وهو يتنـــاول تحليل الموسيقى بأسلوب أدبى شـــيق ، متأثر الى حد ما بالمدرســـة الفرنســـيه فى التحليل الموسيقى ، وان كان واسع الاطلاع على أهم ما كتب عنها باللغات الأوربيـــه الثلاث التى يتقنها وهى الانجليزية والفرنسية والألمانية ٠ ومكتبته من الكتب الموسيقية تعتبر من أقيم المكتبات الخاصـــة (ولا يكاد يضـــارعها الا مكتبته فى الفنون التشكيلية التى ظلت مع ذلك فى حيز الهـــواية عنـــده ، ولم ينفذ الى أسرارها الحرفية كالموسيقى) ٠

ولا أعـــرف أحـــدا كتب أو حاضر باللغـــة العـــــربية عن موســـيقى بتهـــوفن وبرامز وموتسارت وماهلر وشـــومان وليس مثـــل الدكتور حســـين فوزى ٠٠٠ فهو يضـــفى على حديثه الموسيقى خلاصـــة ثقافته الممتازة ، ويتناول الموســـيقى من أفق عـــال وبنظرة انســـانية نفاذة ، ولكن بما لا يتعارض مع أسلوب التبســـيط والشرح ، ولذلك تجد أحاديثه الاذاعية فى البرنامج الثانى استجابة واسعة ، لا بين المثقفين من أهل المدن الكبيرة وحدهم ، ولكن بين المستمعين من أهالى الصعيد الذين طالبوا باعادة بعض برامجه عن الأغانى الرفيعة (الليدر) لشوبرت !!!

والدكتور حسين فوزى صاحب فضل كبير فى تكوين المكتبة العربية الموسيقية ، فقد كان كتابه الرائد « الموسيقى السيمفونية » نواتها

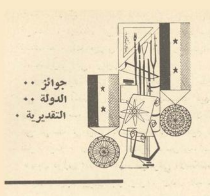
الأولى ، ثم جاءت بعده عدة كتب دراسية وثقافية مترجمة راجعها الدكتور حسين فوزى وقدم لها ٠

وقد صمد الدكتور حسين فوزى بصلابته وتصميمه المعهودين فى وجه محاولات التثبيط، الظاهرة والمستترة ، التى واجهت هذه الاذاعات الموسيقية التثقيفية الرائدة فى أول الأمر ، ما زال مسخرا بيانه شارعا قلمه للجهاد الفردى فى سبيل هذا الفن حتى أتيح له أن يحس بعض اماله ورغباته لنشر الثقافه الموسيقيه بحكم منصبه فى وزارة الارشاد (التى تحولت أثناء عمله بها الى وزارة للثقافه) ٠ وهكذا تحول الكفاح الفردى ونشر الدعوة الى انشاءات ايجابية خلاقة لها أثرها البعيد فى نشر الثقافة الموسيقية ، تمثلت فى الانشاءات التى أشرنا الى أبرزها فى صدر هذا المقال ٠

والدكتور حسين فوزى انسان مهذب جم التواضع ، فى طباعه ود أصيل ، وفى خلقه دماثه حقيقيه ، تلمسها فى معاملته لمن دونه مركزا أو سنا ٠٠ هذا الود والدماثه يدهشان من عرف مواقفه العنيفة دفاعا عن الحق ، حين تتجلى قوة شكيمته وحدة غضبه ، وصلابته فى المناصلة عما يعتنقه ويؤمن به ٠

وهو فى حياته اليومية انسان منظم رقيق يحب القطط ويحلها من نفسه مكانا أثيرا ويعاملها برفق وفهم ٠٠٠ وهو يتمتع بحيويه دهنيه ونشاط جسمى أكسباه طاقة هائلة على العمل المركز المتصل ، وهو يجد فى عمله سعادته واطمئنانه ، فهو رجل سعيد سعادة نابعة عن تحقيق الذات ٠

هذا الانسان العالم الأديب ٠٠ هو الذى لازمته الفنون فى كل مراحل حياته : فانبهر بها غضا ، وانفعل بها مراهقا ، ومارسها شابا ، ودرسها وتعمقها رجلا ناضجا ؛ ثم وضع خلاصة خبراته وتجاربه الفنية العريضة فى خدمة بلاده ، وحولها الى طاقة ايجابية للرقى بوجدان قومه ، فقدرته له الدولة خدماته الجليلة لثقافتها بمنحه جائزة الفنون لعام ١٩٦٦ ٠



الدكتور محمد عوض محمد
مدرسة الجغرافية العربية

دكتور محمد محمود الصياد

فى مثل هذه الأيام منذ عشرة أعوام ، وقف فى مدينة نيودلهى رجل طويل القامة أسمر اللون يخطب فى وفود الدول التى جاءت الى عاصمة الهند لتشهد المؤتمر العام لليونسكو فى دورته التاسعة ٠

كان الرجل قد جاوز الستين من عمره ، ولكنه لا يزال يحتفظ بكثير من مظاهر الشباب ، وكان أسلوبه البارع ، وعباراته المنتقاة مما يأخذ بالألباب ، فأنصت اليه الجمع الحاشد فى اهتمام بالغ ، وهو يندد بالعدوان الغاشم الذى وقع على بلده ، ويروى فصولا من المأساة التى يمثلها الاستعمار المسعور على أرض بلد تدين له حضارة البشر بالشىء الكثير، وقوبل الخطاب بعاصفة من التصفيق ،واستنكر الجميع تصرفات الاستعمار ووقفوا يناصرون ذلك الشيخ الأسمر الوافد من ضفاف النيل٠

وكانت الجمهورية العربية المتحدة قد شكلت وفدها لحضور المؤتمر الكبير ، ولكن العدوان

الغاشم على السويس حال دون سفر الوفد الا ذلك الرجل من أعضائه الذى شاءت الظروف أن يصل الى الهند قبل أن يقع العدوان بأيام. ولم يضيع الرجل وقتا فاستغل سابق معرفته بالوفود بحكم طول عهده بالأمم المتحدة ومنظماتها ، وساعدته ثقافته الواسعة واتقانه لكثير من اللغات على أن يعرض قضية بلاده عرضا قويا واضحا كسب لها الكثير من الأنصار والمؤيدين .

ولم يكن غريبا أن يقف الرجل هذا الموقف الوطنى المشرف ، فقد عرف بصدق وطنيته وهو فى فجر شبابه حتى ضاق به الاستعمار ، وهو على وشك التخرج فى مدرسة المعلمين العليا فاعتقله شهورا ثم نفاه الى مالطة حيث قضى فيها أربعة أعوام طوالا ، لم يشأ الشاب الثائر أن يمضيها خاملا ينتظر الافراج بل راح يعلم نفسه ويستعين بمن معه من المعتقلين فعاد من منفاه وهو وهو يجيد الالمانية والتركية والفارسية فضلا عن اجادته للانجليزية والفرنسية .

ولم تشغل الشاب دراساته . فى العلوم الاجتماعية وتفوقه فى ميدانها عن أن يكون له شأن فى مجال الانتاج الادبى شعرا ونثرا وقصة ومقالا ، ولعل نشأته الاولى والبيئة التى شب فيها هى التى وجهته هذه الوجهة ، فقد ولد محمد عوض محمد فى سنة ١٨٩٥ على ضفاف النيل فى المنصورة ، وهى مدينة اشتهرت برقة احساس أهاليها وتذوقهم للفن الرفيع ، فكان منها عدد من المع شعرائنا فى العصر الحديث ، وكان مولده لأسرة متوسطة ، لم يعطها القدر الكثير من الثراء ، ولكنه زادها بسطة فى العلم ، فكان حتى النساء من افرادها على معرفة بالقراءة والكتابة فى وقت لم تكن المرأة فيه تعرف حتى كتابة اسمها .

وكأطفال الأسرة المتوسطة فى ذلك العهد حفظ الطفل محمد عوض القرآن الكريم استعدادا للالتحاق بالازهر الشريف ، ولكن أحد ذوى قرباه يشير بدخوله المدارس ، فيلتحق بمدرسة المنصورة الابتدائية ويجتاز مرحلتها بتفوق يتيح له فرصة مواصلة التعليم دون أن يرهق ميزانية أسرته المحدودة .



وكانت مرحلة التعليم الابتدائى هى وحدها التى تكبدت فيها الاسرة نفقات تعليم طفلها الصغير حتى أعفاها تفوقه من ذلك العبء الثقيل . وبعد أن أنهى دراسته الثانويه بمدرسة العباسية بالاسكندرية التحق بمدرسة المعلمين العليا بالقاهرة ، وكان ينتظر تخرجه منها فى عام ١٩١٧ لولا أن عطلته ظروف الحرب وما اتصل بها من ثورة الشباب فى مصر على الاحتلال .

لقد كان لعوض مجموعة من الاصدقاء من شباب المنصورة منهم على ابراهيم الدسوقى وكان رحمه الله شابا وطنيا ثائرا ، دفعه حماسه الى ان يهاجر الى الاستانة فى بداية الحرب ليتطوع فى الجيش التركى ، ايمانا منه بأن جلاء الانجليز عن مصر لن يكون الا بانتصار الاتراك وحلفائهم الألمان فى الحرب ، وكانت هذه عقيدة شباب تلك الايام ، بل كانت هى الفكرة التى يدعو لها الحزب الوطنى وحدث فى صيف سنة ١٩١٦ ان زار المنصورة زائر غريب راح يبحث عن محمد عوض وزملائه ليخبرهم أن صديقهم عليا الدسوقى قد وقع فى أسر الانجليز وهو يرجوهم أن يزوروه فى معتقله بطره . وأسرع عوض وزملاؤه الى زيارة الصديق الأسير ، وتبادلوا من الحديث ما تسمح به ظروف المعتقلات .

فلما عادوا الى المنصورة جاءهم نفس الرسول ليخبرهم هذه المرة بان عليا الدسوقى له صديق من المستشرقين الألمان يعيش فى مصر متخفيا بعد أن هرب من أسر الانجليز وهو يرجو أن يجتمع بالشباب الوطنى ليساعدهم فى ثورتهم على الانجليز ، وليمدهم بما يعينهم فى كفاحهم من أجل الاستقلال ، وكان الرسول وصاحبه من الجواسيس ·

كان الرسول يهوديا بولنديا يدعى فولانكسى ، هاجر الى فلسطين فى أواخر القرن الماضى وأصبح يتكلم العربية بلهجة أهل الشام ، وقد أدخله الانجليز معسكر الاعتقال فى طره ليكون لهم عينا على الأسرى من المصريين والأتراك · ولم يكن المستشرق الألمانى المزعوم الا رجلا انجليزيا يجيد العربية وهو المستر هيللسون الذى عمل فيما بعد فى حكومة السودان حتى أحيل الى المعاش. وقد تطورت الصلات بين « البارون » الألمانى المستشرق وشباب المنصورة حتى نجحت فى الايقاع بهم فكان مصيرهم الى المعتقل ومعهم المحامى الشاب الاستاذ عبد الرحمن الرافعى طيب الله ثراه ·

وتنقل محمد عوض مع زملائه بين معسكرات طرة والجيزة والحضرة ، وأفرج عن البعض منهم برشوة دفعها ميسورو الحال الى جورج فليبيدس مأمور ضبط القاهرة أما الآخرون ومنهم عوض فقد نقلوا الى مالطة حيث قضوا فى المنفى ثلاث سنوات ، بعد أن أصدرت « وزارة المعارف العمومية » قرارا بحرمانهم الى الأبد من التعليم · فلما عاد عوض من المنفى راح يقرع الأبواب بحثا عن عمل يعيش منه بعد أن سد باب الدراسة فى وجهه ، فعمل مدرسا بمدرسة المساعى المشكورة بشبين الكوم ، ثم مترجما بوزارة المعارف ، وعن له أن يكتب الى مستشار الوزارة الانجليزى يطلب منه أن يسمح له باتمام دراسته ، وكانت رسالته قطعة رائعة من الأدب الانجليزى أعجب بها المستشار فسمح له أن يتقدم لامتحان الدبلوم من الخارج ولم يبق على موعده الا أسابيع ·

ولم يفت هذا من عضد الشاب بل راح يواصل الدراسة بالليل وفى النهار ، واستطاع أن يحصل على دبلوم دراسة المعلمين العليا بتفوق فى سنة ١٩٢٠ ، وضمن له تفوقه فى الدبلوم حقه فى البعثة فاوفد الى انجلترا حيث حصل على درجة الليسانس الممتازة من جامعة ليفربول سنة ١٩٤٢ وعلى درجة الماجستير من نفس الجامعة فى سنة ١٩٢٦ برساله عن « مشكله الموصل » وكان للموصل يومها مشكلة ، وفى السنة ذاتها حصل على الدكتوراه من جامعه لندن وكان موضوع اطروحته « الصراع بين القوميه والامبرياليه فى الشرق الاوسط » ولم يكن غريبا من الشاب الوطنى المتحمس ان يتجه فى دراسته هذا الاتجاه ·

عاد عوض من البعثه ليعين مدرسا فى كليه الآداب بجامعه القاهرة ، ثم استاذا مساعدا فيها · وتضطرب الامور فى الجامعه فى سنة ١٩٣٢ بسبب السياسه الحزبيه ، اذ اصدر وزير المعارف قرارا بنقل الدكتور طه حسين عميد كليه الاداب الى الوزارة ثم لم يلبث ان الحقه بقرار اخر بفصله من الخدمه · ويستقيل السيد مدير الجامعة احتجاجا على تصرف وزير المعارف · ويضرب طلاب الجامعه عن حضور الدروس ، وتتحرك فى محمد عوض نزعته الثوريه القديمة فيروح يحرض مجالس الكليات على أن تستنكر تصرف الوزير ، ويتهمه بعض الانتهازيين بأن تحريضه تعدى الاساتذة الى الطلاب وأنه هو المسئول عن اضرابهم ، فيصدر الوزير قرارا بنقله الى مدرسة التجارة العليا ويستقبله الطلاب فيها أطيب استقبال ، وينصرف عوض الى تلاميذه يعطيهم من علمه ويبث فيهم من روحه . ويلجأ الى قلمه فيعبر عما يجيش فى صدره على صفحات مجلتى « الرسالة » و «مجلتى» فى أسلوب لاذع ، ملىء بالسخرية والتهكم ، وتشتهر له فى ذلك الوقت مقالتان هما « عقد من اليشب » و « الثور فى مستودع الخزف » · وهو فى الأولى يحاكى ابن المقفع فى « كتابه » كليلة ودمنة « فيضرب » الأمثال التى يقع ضربها على رءوس من يعنيهم كالرجم بالأحجار ، فالكلاب التى وثق بها الناس قد تحولت الى ذئاب تفتك بالقطعان والاطفال ، وتستنكر زوجة دبشليم الملك مجالسته لأهل العلم لأنهم من

الدكتور محمد عوض محمد

◆ ولد سنة ١٨٩٥ .

◆ اعتقل ونفى الى جزيرة مالطة وهو طالب بمدرسة المعلمين العليا ، وبقى فى منفاه اربع سنوات تعلم فيها الالمانية والتركية والفارسية

◆ حصل على دبلوم المعلمين سنة ١٩٢٠.

◆ حصل على الدكتوراه من جامعة لندن سنة ١٩٢٦ .

◆ شغل وظائف :

- مدرس بكلية الآداب .
- استاذ الجغرافيا بكلية الآداب .
- مدير جامعة الاسكندرية .
- مدير معهد الدراسات السودانية (الافريقية الآن) .
- مدير ادرة الثقافة بوزارة المعارف .
- وزير التربية والتعليم .
- استاذ غير متفرغ بكلية الآداب ولا يزال يشغل هذا المنصب حتى الآن .

◆ شغل عدة مناصب هامة فى المجال الدولى ، اهمها رئاسة المجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو عامين متتاليين ، فضلا عن تمثيله لبلاده فى هذه المنظمة سنوات عديدة ، ومشاركته الفعالة فى نشاطها ونشاط غيرها من الهيئات والمؤتمرات الدولية .

◆ أهم مؤلفاته العلمية : نهر النيل ، سكان هذا الكوكب ، السودان الشمالى ، الاستعمار والمذاهب الاستعمارية ، الشعوب والسلالات الافريقية .

◆ الف وترجم عددا كبيرا من الكتب الادبية من اهمها « فاوست » لجوته ، وثلاث مسرحيات لشكسبير .

◆ وصفه تقرير ترشيحه للفوز بجائزة الدولة التقديرية للعلوم الاجتماعية بانه « من علمائنا الأفذاذ الذين شاركوا فى تربية جيل بل اجيال من المتعلمين والباحثين . وهو الكاتب الرصين الأسلوب فى كتاباته العلمية والأدبية ، وهو المتحدث عن قضايا وطنه فى المحافل الدولية باسلوب يرفع من شان الوطن ويعلى من مكانته ، الامر الذى اكسبه تقدير الدولة واحترام الاجانب . وهو الجغرافى الذى وضع علمه فى خدمة قضايا الوطن والعالم فاثبت بذلك ان الجغرافية علم نافع واسع الآفاق والحدود .

البلهاء فيرد عليها بيدبا فيلسوف القصر بقوله : « ان البلهاء يامولاتى ثلاثة : من ياتمن اللص على المال ، ومن يولى الجاهل شئون العلم ، ومن يقلد الخائنين حكومة الأمة التى خانوها » وتصف الملكة عبارة بيديا الفيلسوف بأنها عبارة داهية فيجيبها بيديا « ان الداهى يا سيدتى ثلاثة : حجة الكاذب المخادع ، ونزل ضعيف الدعائم ، ووزارة لا تعتمد على ثقة الأمة .. » وتضيق الملكة بالفيلسوف فتصفه بأنه رجل غريب الأطوار ، ولكنه يرد عليها بأن « أغرب من دب على الأرض ثلاثة : رجل يلتمس النصيحة ثم يعمل بضدها ، ورجل ينكر الشمس وهو يراها طالعة ، وأمة تعبد الصنم وقد صنعته بأيديها ... » وهكذا يسخر محمد عوض من الوزارة القائمة ، ويعنفها على مافعلت بالجامعة دون ان يتعرض لبطش أو عقاب .

وهو يفعل نفس الشيء في مقاله « الثور فى مستودع الخزف » فيصور عبث وزير المعارف بالجامعة في قصة ثور اهوج دخل متحفا فراح يعبث فيه فسادا دون ان يدرك فداحة الجرم الذى يرتكب ، ويختم القصة بابيات من الشعر يقول فيها :

ويل الورى من عنيف أحمق خرف
كأنه الثور فى مستودع الخزف !
رأى جمالا ، وفنا ليس يفهمه
وهاله ما رأى من مبدع الطرف .
فلم يزل مرهفا قرنيه ، مندفعا
يجرى ، ويكسر ما ألفى من التحف .
كأن فى صدره حقدا ، وموجدة
لكل شىء ، بديع الصنع ، مؤتلف!
وكيف يدرك (ثور) أن ذى تحف
للحفظ والصون ، لا للكسر والتلف؟!

وتنتصر ارادة الأمة ، وتسقط الوزارة ، ويعود عوض الى الجامعة ويرقى أستاذا للجغرافية الطبيعية فى كلية الآداب سنة ١٩٣٨ ، ويظل يشغل هذا الكرسى حتى تسند اليه ادارة جامعة الاسكندرية على عهد الثورة فى سنة ١٩٥٣ . وفى خلال هذه المدة الطويلة يفيد من فيض علمه مئات من الطلبة

المصريين والعرب ، ويتخرج على يده جيل من الاساتذة هم الذين يحملون اليوم عبء الدراسات الجغرافية فى الجامعات العربية كلها وتكون له رئاسة قسم الجغرافية فى كلية الاداب ، ويوكل اليه انشاء معهد للدراسات السودانية فى عام ١٦٤٧ فيقوم بالمهمة خير قيام ، وينفخ فى المعهد من روحه فاذا به بعد سنوات معدودات من المعاهد المتخصصة التى تفخر بها الجامعة • ولو أن المعهد سار على الخطة التى وضعها له عوض لكان اليوم من أحسن المعاهد من نوعه ، ولكن لا يكاد عوض يترك المعهد ليعمل مديرا لجامعة الاسكندرية فى سنة ١٩٥٤ حتى يصب بعض الحاقدين غضبهم على المعهد فيعجز عن أداء رسالته وان يكن اسمه قد تضخم فأصبح « معهد الدراسات الأفريقية » بعد أن كان مقصورا على دراسات السودان •

ويختار عوض وهو مدير لجامعة الاسكندرية ليكون وزيرا للتربية والتعليم فيقضى فى هذا المنصب مدة قصيرة يعود بعدها الى الجامعة التى أعطاها من ذات نفسه ويعين أستاذا غير متفرغ فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فلا يزال بها حتى اليوم ، وهكذا لا تنقطع صلة عوض بالجامعة والحياة الجامعية منذ دخوله سلك التعليم الجامعى فى سنة ١٩٢٦ •

وتفيد الدولة من ثقافة عوض الواسعة واتقانه للعديد من اللغات الأجنبية ، فيكون ممثلها فى كثير من الاجتماعات والمؤتمرات الدولية ، ويظهر فى هذا المجال كفاءة فائقة تدعو الى الاعجاب والتقدير • فهو ينتدب فى سنة ١٩٤٥ خبيرا لوفد مصر فى مؤتمر سان فرانسسكو الذى انعقد ليضع ميثاق هيئة الأمم ، فيسهم فى نواح عدة من نشاط هذا المؤتمر ، لعل أوضحها اسهامه فى تحرير فصول الميثاق الخاصة بالوصاية ، ثم يدعى ليشغل منصب رئيس شعبة العلوم الاجتماعية فى الهيئة المكلفة بانشاء منظمة الأمم المتحدة للتربية والتعليم والثقافة التى اشتهرت باسم اليونسكو فيعمل جهده لوضع الأسس والنظم لقسم العلوم الاجتماعية فى تلك المنظمة ، ويظل يمارس نشاطه فيها الى أن يجتمع المؤتمر الدولى لليونسكو فى أول دورة له فى أواخر عام ١٩٤٦ وأوائل سنة ١٩٤٧ • ولاشك ان هذا العمل قد أكسب عوضا الماما خاصا بشئون اليونسكو ، ولم يكن بد أن تظهر آثار ذلك فيما يلى من اعوام فيكون عضوا فى وفد مصر فى كل دورة من دورات المؤتمر العام لليونسكو • ويعين فى سنة ١٩٥٤ رئيسا لوفد مصر الى ذلك المؤتمر الذى عقد فى منتفيديو ، وترشحه بلده ليكون عضوا فى المجلس التنفيذى لليونسكو فيفوز بالمنصب وينتخب له باغلبية كبيرة •

وفى عام ١٩٥٦ عقدت الدورة التاسعة لليونسكو فى نيردلهى ، وتخلف عن حضورها سائر أعضاء وفد مصر بسبب العدوان الثلاثى ، وحضرها عوض بمفرده فوقف يدافع عن قضية بلاده ويكسب لها الكثير من الأنصار ، وتشهد سجلات تلك الدورة بالجهود الصادقة التى بذلها والتقدير الذى ناله مما حدا بوزارة الخارجية المصرية أن تبعث اليه بخطاب شكر وتقدير •

وعندما اجتمع المؤتمر العام لليونسكو فى دورته العاشرة بباريس فى سنة ١٩٥٨ كانت مدة عضوية عوض فى المجلس التنفيذى قد انتهت ولكن المؤتمر يقرر تجديد عضويته لمدة اربع سنوات أخرى تنتهى فى سنة ١٩٦٢ • ورأى المجلس التنفيذى أن يكرمه فاختاره نائبا لرئيس المجلس (١٩٥٨ — ١٩٦٠) ثم اختاره بعد ذلك ليكون رئيسا للمجلس التنفيذى لعامى ١٩٦١ ، ١٩٦٢ ولا تكون الرياسة الا لعامين فقط وفقا للقانون •

ورئاسة المجلس التنفيذى هى أكبر تكريم يناله المرء فى منظمة اليونسكو التى يمتاز أعضاء مجلسها التنفيذى بالثقافة العالية والخصال النادرة ، وللرئيس المكان الأكبر فى الاشراف على المنظمة أثناء رئاسته ويتمتع بحصانات وامتيازات عديدة ، ولاشك أن ظفر عوض بهذه المكانة الفذة بين زملائه كان نصرا كبيرا له ولوطنه •

انتهت عضوية عوض فى المجلس التنفيذى فى عام ١٩٦٢ • وعاد الى وطنه ، ولكنه لم يلبث أن تلقى فى منتصف العام التالى دعوة

لعمل دولى آخر جديد ، فقد دعاه مكتب العمل الدولى لدراسة الوسائل التى تمكن من استقرار البدو فى اقليم البطانة الذى يمتد بين نهر العطبرة والنيل الأزرق . وسافر عوض الى السودان فى سنة ١٩٦٣ وأقام مدة فى أرض البطانة يدرس الشئون الاقتصادية والأحوال القبلية ثم ضمن نتائج دراسته الميدانية هذه تقريرا رفعه الى مكتب العمل الدولى فى جنيف وتقدم بتوصيات عديدة لتحسين احوال البدو وقد وافق المكتب على هذه التوصيات وهو الآن بسبيل تنفيذها .

وتتألف فى الأمم المتحدة لجنة مستقلة لتدرس وسائل مكافحة التفرقة التى تسيىء الى العلاقات بين الناس فى مختلف الشعوب ثم تتقدم بمقترحاتها الى لجنة حقوق الانسان حتى تأخذ طريقها الى المجلس الاقتصادى والاجتماعى ثم الى الجمعية العامة ، وتعد هذه اللجنة من اهم اللجان الدائمة فى الامم المتحدة ويدعى عوض للاشتراك فيها فى سنة ١٩٥٤ وتختاره اللجنة رئيسا لها ثلاث سنوات متعاقبة (١٩٥٧ — ١٩٥٩) وهو لا يزال عضوا فيها حتى اليوم .

وقد قدر رجال الامم المتحدة الدكتور عوض جهوده ولم يلبث هذا التقدير ان ظهر بصورة قوية فى أوائل سنة ١٩٦٤ حينما أسند اليه منصب مقرر الامم المتحدة لشئون الرقيق وتجارته ، ولا شك ان فى هذا تقديرا عظيما ففى الامم المتحدة اكثر من ١٢٠ وفدا للدول الاعضاء ، وفى كل وفد خبراء وعلماء ، ووقوع الاختيار على الدكتور عوض ليس مجرد تكريم بل هو شهادة صريحة بالمكانة التى يحتلها فى أرقى الاوساط الدولية .

ولكن هذا النشاط الدولى الواسع لم يشغل استاذنا عوضا عن التأليف ولم يبعد به عن الدراسة والتدريس فظل يؤلف الكتب ويدبج المقالات فى العربية والانجليزية على السواء وكان بعض انتاجه من الكتب التى تعالج موضوعا واسعا فتتناوله بالشرح والايضاح حتى يصبح مرجعا من المراجع الرئيسية فى مادته ، وكان بعضه من الدراسات والبحوث التى يعالج الواحد منها موضوعا محددا يلم فيه المؤلف بجميع نواحيه وكثيرا ما يمتاز هذا النوع من الكتابة بالاصالة والابتكار .

ولعل اشهر كتب الدكتور عوض هو كتابه عن « نهر النيل » الذى ظهرت طبعته الأولى فى سنة ١٩٣٠ ولم يكد يظهر حتى اصبح المرجع الأول فى الموضوع ، وقد اعيد طبع الكتاب مرارا وفى كل طبعة يفتح المؤلف كتابه ويزيد فيه ويشرح مايجد حول النهر من مسائل ومشروعات . وكان أتجاها محمودا من عوض أن يدرك فى بدء حياته العلمية ان دراسة النيل هى اهم الدراسات الجغرافية بالنسبة لسكان واديه واحقها ان تبذل فيها أعظم الجهود فجاء كتابه مرجعا افاد الطلاب والباحثين .

وفى سنة ١٩٣٥ ينشر عوض كتابه «سكان هذا الكوكب » وفيه يعالج شئون السكان وتوزيعهم على سطح الارض مع الاشارة الى العوامل المختلفة التى تبعث على الزيادة او النقص فى عدد السكان . وقد لفت الكتاب انظار القراء الى الحالة فى مصر وسرعة نمو السكان فيها وشدة ازدحامهم على كثرة فى الوفيات وانخفاض فى مستوى المعيشة ، ولم يلبث ان ارتفع صوته على صفحات الصحف مطالبا بضبط النسل وتنظيم الاسرة فى وقت كان الحديث فيه فى مثل هذه الموضوعات لا يلقى اى ترحيب .

ويلاحظ عوض عناية الكتاب الافرنج بالكتابة عن السودان الجنوبى لاغراض لم يكن العلم فيها سوى مجرد ستار ، ويرى ان المكتبة العربية تخلو من اى دراسة لسكان هذا القطر الشقيق فيسارع وهو بعد استاذ بمعهد الدراسات السودانية فيضع كتابا ضخما عن «سكان السودان الشمالى» وكانت قد اتيحت له زيارة السودان مرارا فدرس موضوعه على الطبيعة واستقى مادته من مصادرها الاصيلة ومن ثم لقى الكتاب الترحيب الحار فى مصر والسودان ، وقدرته الحكومة المصرية فمنحت المؤلف عليه جائزة الدولة للعلوم الاجتماعية سنة ١٩٥٠ .

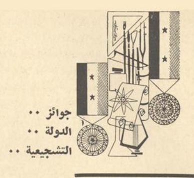
واصغر كتب عوض الجغرافية كتاب « الاستعمار والمذاهب الاستعمارية » ولكنه اكثرها توفيقا فى الشهرة والرواج فقد اشترت منه وزارة التربية والتعليم سبعين الف نسخة فى سنة ١٩٥٧ ثم اشترت حق التاليف فى سنة ١٩٦٠. واصبح الكتاب يعرفه كل دارس للاستعمار بانواعه المختلفه واشكاله المتنوعة .

وظل عوض ينشر فى المجلات العلمية المتخصصه كثيرا من البحوث الممتازة بالعربية أحيانا وبالانجليزيه احيانا أخرى ومن اشهر هذه البحوث بحثه بالانجليزية عن « الصهيونية فى نظر العلم » وفيه يثبت بالبراهين العلمية فساد النظرية الصهونية ومنافاتها للحق وللتاريخ . ثم بحثه الذى نشر باللغة العربية فى سنة ١٩٥٥ عن مشروعات نهر الاردن فكان له فضل السبق الى معالجة هذا الموضوع الخطير الذى شغل اذهان العرب جميعا فى الاعوام الاخيرة .

ولم يقف بعوض نشاطه الجم فى ميدان العلوم الاجتماعيه عن ان يشغل نفسه احيانا بالانتاج الادبى فظل يوالى مجلة الرسالة بمقالاته الرائعة طوال مدة حياتها ، وكان يكتب افتتاحيات مجلة الثقافة وكانت فى العادة تعليقا على الشئون السياسية الجارية يتناولها فى دقة العالم باسلوب الاديب . وقد اعترفت الدولة فى اكثر من مناسبة بمكانة عوض الادبية فاشركته مع الاساتذة الدكتور طه حسين والدكتور أحمد امين والدكتور عبد الوهاب عزام فى تاليف كتاب « الادب التوجيهى » وعندما انشات الدولة جوائزها للانتاج فى مختلف نواحيه اختارت عوضا ليكون مقررا للجنة العلوم الاجتماعية وللجنة الادب فى نفس الوقت ، ثم زادت فى تكريمه فعينته عضوا فى مجمع الخالدين . واشهر كتب الدكتور عوض فى المجال الادبى كتاباه « من حديث الشرق والغرب » وهو مجموعة من المقالات فى شتى الموضوعات تتميز بسخريتها اللاذعة وتهكمها المر ثم « فن المقالة الادبية » وهو على اختصاره من أجود ماكتب فى الموضوع . واستغل عوض قدرته على الترجمه فاثرى المكتبة العربيه بما نقل عن الالمانية والانجليزية وكان اشهر مترجماته عن الالمانية قصة فاوست لجوته كاتب المانيا العظيم ثم هرمن ودروتيه لنفس الكاتب . اما عن الانجليزيه فقد نقل كتاب «النقد الادبى» لابركرومبى وثلاث مسرحيات عن شكسبير هى هملت والملك جون وهنرى الخامس وتمتاز ترجمة عوض بدقتها وامانتها وعرضها فى اسلوب عربى رصين .

وقد قدرت الاوساط الادبية الدولية الدكتور عوض فمثل مصر فى اجتماع نادى القلم الدولى فى بوينس أيرس سنه ١٩٣٦ . ثم دعاه هذا النادى ليكون ضيف الشرف فى الاجتماعين اللذين عقدهما فى طوكيو (١٩٥٧) وفى اوسلو (١٩٦٤) وكان عوض هو الاديب العربى الوحيد الذى دعى لحضور هذين الاجتماعين .

وبعد فان الاستاذ الدكتور محمد عوض محمد من علمائنا الافذاذ الذين شاركوا فى تربية جيل بل أجيال من المتعلمين والباحثين وهو الكاتب الرصين الاسلوب فى كتاباته العلمية والادبية . وهو المتحدث عن قضايا وطنه فى المحافل الدولية بشكل يرفع من شأن هذا الوطن ويعلى من مكانته ، الامر الذى أكسبه تقدير الدولة واحترام الاجانب . وهو الجغرافى الذى وضع علمه فى خدمة قضايا الوطن والعالم فاثبت بذلك أن الجغرافية علم نافع واسع الآفاق والحدود . ولا شك ان تلاميذ الدكتور عوض وعارفى فضله قد أسعدهم ان يظفر بجائزة الدولة التقديرية للعلوم الاجتماعية ، ففى حصوله عليها تقدير للكفاح والعمل الدائب فى سبيل خلق المدرسة الجغرافية العربية ، ولا شك فى أن الخليقين بهذه الجائزة ، سواء من سبقت اليه منهم أم من ينتظر ، قد سرهم ان يكون عوض من الذين يحظون بهذا التقدير ، ففى انضمامه الى اسرتهم تكريم لهم جميعا ، وتقدير للعمل الصالح الذى يبقى على الازمان .



جوائز ..
الدولة ..
التشجيعية ..

أنور المعداوى

وعلى محمود طه الشاعر الإنسان

دكتور عبد القادر القط

حين بدأ كاتب شاب يدعى أنور المعداوى يكتب « تعقيباته » الذكية على الحياة الأدبية وثمارها من كتب ومجلات عام ١٩٤٦ ، لم يكن يتوقع أحد أن يسطع هذا الاسم كالشهاب سرعة وتوقدا ، فلا ينطفىء حتى يكون قد ترك فى قلوب كثير من ناشئة ذلك الجيل وعقولهم قبسا من ضيائه ونبضة من حيويته . لم يكن يتوقع ذلك أحد لأن الأدب حينذاك - والنقد والدراسات الادبية بوجه خاص - كانت تسيطر عليه أقلام أعلام رسخت مكانتهم فى نفوس الناس حتى بدا من العسير أن يشق أحد من الشباب طريقه الى جانبهم ويزحم بمنكبيه مناكبهم القوية الناضجة .. ولكن أنور المعداوى استطاع أن يحقق ذلك العسير وأن يجتذب الى حلقته الفكرية - فى سرعة خارقة - كثيرا من شباب مصر والبلاد العربية ممن كانوا يتطلعون الى أقلام جديدة أقرب اليهم فى روحها واهتماماتها وعصريتها من أقلام أولئك الأعلام الراسخين .

ومنذ تلك البداية الباهرة ظل أنور المعداوى يكتب ، ويحدث ، ويوجه ، ويتبنى كل موهبة جديدة حتى أحس أصدقاؤه وتلاميذه ذات يوم منذ نحو ثلاثة أعوام أن ذلك الشهاب الساطع يوشك أن ينطفىء ، وتلفتوا يبحثون عنه ، فاذا هو قد اختفى من الحياة العامة بالقاهرة ليقيم بقريته النائية فى الشمال ، مترددا بين حين وآخر على أطبائه بالاسكندرية .

أكانت علته أنه لم يجد من الحياة ما يستحق من انصاف ، فظل يعمل حينا موظفا اداريا صغيرا ، وحينا مدرسا بالمدارس الثانوية ، أو محررا باحدى المجلات الادبية ، وهو يرى بعض تلاميذه قد قفزوا الى الصفوف الاولى فى الحياة العامة وفى الوظيفة ؟ أم كانت علته أنه - لحساسيته البالغة واعتزازه الفائق بمكانته وكرامته - لم يستطع أن يروض نفسه على شىء من المرونة تيسر له المضى فى السبيل الذى شقه لنفسه أول الامر بقلم حاد فى قولة الحق ، وشخصية بالغة الصلابة حين تقتنع بفكرة أو ترفض بعض الرأى ؟ أم كانت علة جسدية مكن لها هذا الشعور النفسى الحاد ،



وذلك الاهمال الطويل مدى عامين، حتى كتب من كتب يناشد وزير الثقافة حينذاك أن يمد اليه يد العون ، فلم يذكر فى كلمته الا أقل القليل عن ماضيه المجيد وطاقاته الشابة ومستقبله المرموق ، ثم صوره للناس كأن به لوثة دفعته الى هجر القاهرة ليحيى حياة الفلاحين فى الريف ، مؤكدا ذلك بالصور الخطية لبعض رسائله الى أصدقائه فى القاهرة ! — ثم رجا الوزير أن يعيد اليه « مكافآته » الموقوفة منذ انقطع عن العمل وكأنه يرجو صدقة لسائل !

وكأن لعنة العقوق أبت الا أن تلاحقه حتى بعد موته ، فمرت ذكراه الاولى دون أن يكتب أحد عنه كلمة ولم تقم جمعية واحدة من الجمعيات الادبية الكثيرة فى القاهرة بتأبينه . ثم تشاء سخرية القدر — أو سخرية الناس — أن ينال كتابه عن « على محمود طه — الشاعر والانسان » جائزة الدولة التشجيعية ! — فى النقد والدراسات الأدبية . وما كان أشد حاجته حقا الى « التشجيع » ولكن قبل أن يموت !

***

كانت نقطة الانطلاق فى كتابات ذلك الناقد الكبير احساسه المترف الدقيق بألفاظ اللغة العربية وتراكيبها ، وايمانه العميق بأن الكلمة والعبارة فى الأدب لا بد أن تتجاوزا المدلولات الحسية المجردة لتحملا شحنا من العواطف والرموز والايحاءات والظلال : « ان الرمزية فى جوهرها ما هى الا وسيلة من وسائل التعبير تستحيل معها المدركات الحسية الى مدركات نفسية . انها الجسر الذى تعبره الألفاظ والأخيلة والمعانى لتلتقى فى بقعة فكرية بعينها تنطمس فيها الماديات لتحل محلها المعنويات » .

حتى ما ينتج عن ائتلاف هذه الألفاظ من موسيقى أو ايقاع لا بد أن يتجه أولا الى عالم النفس ولا يقف عند الحواس : « فشاعر الأداء اللفظى هو من يعنى بالموسيقى الخارجية ليجذب سمعك . وشاعر الاداء النفسى هو من يعنى بالموسيقى الداخلية ليجذب شعورك وهنا مفرق الطريق بين موسيقى تستمد رنينها من اللفظ وحده لتهز منافذ الأذن ، وبين موسيقى تستمد رنينها من النفس لتهز مسارب العاطفة ! » .

ومن وراء ذلك الايمان العميق بالقيمة النفسية للكلمة ولموسيقى الالفاظ أسلوب فريد للكاتب نفسه فيه من السيطرة على اللغة والادراك بأسرارها وروح ايقاعها ما يجعل من كتاباته النقدية نفسها أعمالا أدبية ممتازة . ولعل ذلك الأسلوب أن يكون نقطة القوة والضعف معا عند أنور المعداوى فهو قوة من حيث اشراقه وقدرته على الاقناع والامتاع ، وهو ضعف من حيث سيطرته أحيانا على الكاتب حتى ليصرفه عن الالمام بكثير من جزئيات البحث فى بعض الاحيان لكى لا تضيع قيمة الاسلوب الجمالية فى ثنايا التفصيلات والجزئيات .ولكن كتاباته النقدية لم تكن مع ذلك تفقد كثيرا من جراء حرصه على نصاعة الأسلوب . فقد كان ذا قدرة فائقة على التقاط الجوانب الجوهرية فيما يعالج من موضوعات والنظر اليها من زوايا جديدة مبتكرة تغنى القارىء بما فيها من أصالة النظرة وحسن التذوق عن كثير مما يتوقع من تفصيلات ، ولعل هذه القدرة هى التى أعانته على أن يطرق فى أول عهده

بالكتابة كثيرا من المشكلات فى الأدب الغربى لم يكن قد درسها كما ينبغى • فقد استطاع أن يلتقط من كل موضوع خيطا هاما ـ مما أتيح له أن يعرفه ـ فيجعله محورا لدراسته ويلقى عليه من ذكائه وحسه اللغوى الدقيق ما يجعله نسيجا باهرا من الثقافة وفن الاداء•

***

والكتاب الذى نال الناقد به جائزة الدولة كان فى أول الامر مجموعة من المقالات نشرها فى مجلة « الرسالة » بعنوان « الاداء النفسى » وهو اصطلاح ابتكره الناقد ليعبر به عن ايمانه الذى أشرنا اليه فى القيمة النفسية للألفاظ والموسيقى • ثم أعاد النظر فى تلك المقالات ، وجمعها لتكون هذا الكتاب القيم الذى قد نختلف مع صاحبه فى بعض أحكامه ومناهجه ، ولكننا لا نستطيع أن ننكر ما فيه من جهد ومن أصالة ، ومن قدرة فائقة على التذوق نعتقد أن نقد الشعر عندنا فى هذه الأيام يحتاج اليها حاجة شديدة ، بعد أن أوشك أن يكون مجرد حديث عن مضامين الشعر ورموزه وقيمه الاجتماعية والأخلاقية •

والكتاب يضم دراسة نظرية واعية عن عصر الشاعر ، وشخصيته ، وأثر المرأة فى حياته ، والطابع العام لشعره فى المرحلتين المتميزتين اللتين مر بهما ، ثم دراسة تطبيقية لقصائد مختارة هى حقا من أجل انتاج الشاعر • وفى هذا التطبيق تتجلى براعة الكاتب فى الكشف عن الملامح الفنية لشعر على محمود طه ، وتحليله لصوره وألفاظه وتعبيراته تحليلا قد يكون فيه كثير من الذوق الذاتى ، ولكنه مع ذلك يمنح الكلمة الشعرية قداسة وقدرة على الايحاء كانت قد فقدتها فى ظل الدراسة التاريخية والاجتماعية للشعر العربى من قبل •

على أن هناك حقيقتين طالما اختلفت مع الناقد حولهما وطالما تناقشنا بشأنهما نقاشا طويلا دون أن ينتهى أحد منه الى اقناع صاحبه • أولاهما ايمانه بالفكرة الشائعة عن الرومانسية من أنها حركة سلبية قوامها الهروب من الحاضر الى الماضى ، واعتزال الناس والحياة الى الطبيعة ، والانصراف عن رصد أحوال المجتمع الى اجترار آلام الذات وأحلامها فالأدب الرومانسى فى رأيه « يعتمد على أبعاد ثلاثة : البعد الزمنى والبعد المكانى والبعد الصوتى • وهو خلاصة تجربة داخلية تدور حول محور الذات الحالمة حين تلجأ الى الهروب من قسوة واقع خارجى يصبح احتماله أكثر من أن يطاق • كان الأدب الرومانسى يحلم دائما • يحلم فى نطاق البعد الزمنى ليفر من هجير عصره الى واحة العصور الوسطى •• ويحلم فى نطاق البعد المكانى ليفر مرة أخرى من قتام مجتمعه وضيقه وكآبته الى تلك الجزر البعيدة فى أقصى المحيط أو الى ربوع الشرق بما كان يتخيله فيها من وداعة البيئة وسحر الغموض • ويحلم فى نطاق البعد الصوتى ليفر مرة ثالثة من صخب الحياة التى تحيط به ـ وهى حافلة بضجيج اليأس ـ الى أصوات الماضى التى يمكن أن تنقل اليه أملا جديدا فى استعادة أمجاده الغابرة » •

وقبل أن أناقش هذا الرأى أحب أن أشير الى هذه التقسيمات الثلاثة ودلالتها على ما أشرت اليه من قبل من سيطرة الاسلوب أحيانا على ناقدنا الكبير • فالبعد الزمنى هو فى حقيقته البعد الصوتى أيضا لأن كليهما يقوم على الرجوع الى الماضى • ولكن الكاتب لم يلتفت الى هذه الحقيقة انسياقا وراء جمال التقسيم واشراق الاسلوب • والقول بسلبية الحركة الرومانسية فى الأدب قول غير صحيح لا يلتفت الا الى وجه واحد من وجوهها ويغفل الوجه الاهم الذى من أجله تعد حركة ثورة أدبية واكبت انتقال المجتمع من مرحلة حضارية الى مرحلة أخرى جديدة • ويتلخص هذا الوجه الايجابى فيما يعده بعض الدارسين ـ حين يخرجون الرومانسية من اطارها التاريخى ـ انعزالا وسلبية • ونعنى بذلك الذاتية وانشغال الشاعر بعواطفه وتجاربه الشخصية • فهذه السمة فى الحقيقة هى أول مظهر ايجابى للرومانسية فى تعبيرها عن المرحلة الجديدة التى كان المجتمع قد انتقل اليها ، تلك المرحلة التى تقوم

أنور المعداوى

* ولد سنة ١٩٢٠ .
* تخرج فى كلية الآداب (جامعة القاهرة)
* عمل بوزارة المعارف فترة ثم انتقل للعمل بوزارة الثقافة عام ١٩٦١ .
* عمل بمجلة الرسالة القديمة .
* عمل بمجلة « المجلة » منذ ان انتقل للعمل بوزارة الثقافة وحتى وافته المنية فى ١٩٦٥/١٢/٧ .

* جاء فى تقرير ترشيحه عن كتابه « على محمود طه الشاعر والانسان » ـ « تمتاز هذه الدراسة باصالة آراء صاحبها وجمال اسلوبه المعبر ووضوح هذا الاسلوب فى الوقت نفسه. والكتاب دراسة عن الشاعر الرومانسى على محمود طه بقلم ناقد رومانسى الاسلوب هو أيضا . ومذهب الدارس يعتمد على أصول عربية واضحة قد غذيت غذاء قويا بالمنابع الغربية دون ان تغير هذه المنابع على أصالة الاصل العربى ».

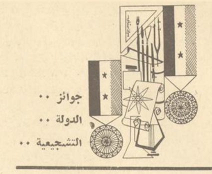


على وجود « الفرد » بعد أن كان ضائعا فى غمار المجتمع الاقطاعى من قبل . هذا الفرد من أبناء الطبقة الوسطى أتاحت له ثقافتـــه ووضعه المادى أن يدرك ما فى مجتمعـــه من تناقض ويطمع الى حياة حرة كريمة ممتعـــة تؤهله لها ثقـــافته وحسه المرهف . وفى تعبيره عن هذا التطلع وتلك المتناقضات يتبنى الشاعر الرومانسى قيما انسانية نبيلة كالحرية والعدالة والوفاء والنبل ويمجد الاحســـاس بالجمال ويرتفع بانسانية الانسانية من مجرد الاغراق فى الماديات الى الطموح الى وجـــود نفسى وروحى فى كثير من السمو .

ولا يمكن لأحد أن ينكر الوجه الســـلبى للرومانسية ولكن أية حركة أدبيـــة كبـــيرة لا بد أن يكون لها جانبها الايجابى الذى من أجله ظهرت الى الوجود .

أما الحقيقة الثانية التى اختلفت حولهـــا مع الكاتب فهى دعوى التحول عند على محمود طه من الرومانسية الى الواقعية لمجرد تعبيره فى بعض قصـــائده عن معان قومية مهمة كقضية فلسطين أو الوحدة العربية. فالواقعية ـ كأى مذهب أدبى ـ لا تقوم على طبيعـــة الموضوع بل هى طريقة ادراك خاص للموضوع وطريقة خاصة فى التعبير عنه . وقد ظل الشاعر يدرك تلك الموضوعات القومية ويعبر عنها بنفس طريقته الرومانسية الاولى . وليس أدل على ذلك ـ الى جانب تعبيره الشـــعرى نفسه ـ من أن الشاعر لم يفطن حينـــذاك الى فســـــاد الحياة السياسية ولا الى ما فى المجتمع من صراع اجتماعى حاد وســـار فى الطريق الذى سنه شـــوقى من مدح للملك والأمراء والأميرات والساسة بصفات يعلم حق العلم أنهم بعيدون عنها .

ومهما يكن من أمر هذه القضايا فسيظل هذا الكتاب بكل ما فيه من جهد وأصالة ومعرفة من خير الدراسات الأدبية فى شعرنا الحديث. وسيظل دائما يذكر قارئه بمقدار الخسارة الجسيمة التى خسرها النقد العربى بفقد هذا الناقد الفذ .



جوائز ..
الدولة ..
التشجيعية ..

الفريد فرج
وجائزة الدولة التشجيعية في المسرح

أمير اسكندر

عشر سنوات مضت منذ بدأ الفريد فرج رحلته الفنية على طريق المسرح المصري . وهي كرحلة كل فنان مسرحي في بلادنا ، يمارس شكلا من أشكال التعبير ليس عريقا في أدبنا ، لابد أن يتراوح ايقاعها بين التعثر والثبات ، بين التردد والاقدام ، بين الاخفاق الجزئي والانطلاق الى أمام . والعبرة هنا بمدى صدق الفنان ، ومبلغ قدرته على الصمود في وجه العقبات التي تقابله ، واصراره على أن يضع لبنة قوية في البناء .

كان ذلك في عام ١٩٥٦ ... في غمرة الفرح بالانتصار على قوى العدوان ، عندما قدم الفريد فرج أول عمل مسرحي له هو « صوت مصر » ، من فصل واحد ، وباللغة العامية ، على خشبة المسرح القومي . ولم يكن هذا العمل الأول الا انعكاسا سريعا وخاطفا ، للجو السياسي والاجتماعي الذي ساد تلك الفترة المجيدة من تاريخنا ، والتي شهدت كفاح شعبنا النبيل ضد قوى العدوان في بورسعيد . كانت « المقاومة الشعبية » هي المحور الذي تدور حوله هذه المسرحية ، وكانت « الحرية » هي الفكرة الأساسية التي تتردد خلالها حرية الفرد التي هي جزء من حرية الوطن ، وحرية الوطن التي لا تنفصل عن حرية العالم كله . فالحرية هنا تمثل مفهوما عاما متكاملا من الناحية النظرية ، له هيكل ذهني متماسك ، ولكنه لم يستطع أن يتمثل في قوام فني واضح ، له أبعاد واقعية ملموسة تعبر عنها شخصيات مسرحية تنبض بالحياة . وعلى الرغم من أن هذا العمل لم يستطع أن يلقى الضوء على مؤلفه ، ويشد الانتباه اليه ، فقد كان يشير مع ذلك الى الاتجاه الذي يسير فيه هذا المؤلف الجديد نحو مايعرف باسم مسرح « الفكرة » أو مسرح « القضية » .

ولم تكن هذه الاشارة خاطئة ، فمجموع



الأعمال التى قدمها الفريد فرج بعد ذلك تؤكد هذا الاتجاه فقد كان العمل الثانى له هو مسرحية « سقوط فرعون » ، وهى اول عمل كبير يقدمه بعد « صوت مصر » ذات الفصل الواحد ، وقد عرضتها الفرقة القومية على خشبة دار الأوبرا فى نوفمبر عام ١٩٥٧ ٠ والشخصية الأساسية فى هذه المسرحية هى شخصية « اخناتون » الذى يقترن اسمه فى تاريخ الانسانية بالدعوة الأولى الى التوحيد ٠ ولكنه هنا لا يمارس دعوته التوحيدية التى ذاع صيته بسببها ، بل يقوم بدعوة جديدة هى « السلام المطلق » ٠ السلام بهدف أسمى لا يسمح لأى فرد من رعيته بأن يعكر صفوه مهما كانت حجته ، ومهما كانت أسبابه ٠ وهو يرفض الحرب رفضا مطلقا بالتالى . ولا يوافق على نشوبها مهما كان الثمن ، ولكن كهنة آمون لا يفهمون دعوته ، ولا يستطيعون الاستسلام الى النتائج التى سوف يترتب عليها ضياع المستعمرات المصرية فى افريقيا وآسيا ٠ وهم لا يتورعون عن سلوك أى سبيل يحقق غاياتهم حتى ولو كان التآمر على اخناتون نفسه ٠ ويبعثون بكاهن منهم الى قائد جيش فرعون حتى يغريه بالخروج على طاعته والتوجه الى المستعمرات الثائرة ليخمد ثورتها ويعيد النظام الى نصابه ٠ ويستجيب القائد لاغراء الكاهن ويقتنع بحججه ومبرراته ٠ وأكثر من ذلك تقع « نفرتيتى » زوجة اخناتون نفسها فى حبائل الكاهن وتوافق على تأييده فى خططه واهدافه ٠ هى اذن مؤامرة محبوكة ينسج خيوطها كهنة آمون الرجعيون ليحتفظوا بنفوذهم وسطوتهم وأمجادهم فى الدولة المصرية المترامية ٠ وعندما يتنبه فرعون لما يحاك له لا يتردد فى وضع قائد الجيش داخل السجن ، بل ولا يتورع عن وضع نفرتيتى الجميلة أيضا وراء القضبان ٠ ولكن قائد الجيش يفر ٠ ويمضى على رأس جنوده الى حيث الثائرين فى المستعمرات ليطفىء شعلة التمرد فى نفوسهم ٠ ماعساه يفعل اخناتون اذن ؟ سينطوى على نفسه ويخلع عن كاهله تاج الفرعون ليرتدى الثوب البسيط ٠ انه لم يعد ، بعد ، رجل الدولة والسياسة بل أصبح قائد الفكرة والدعوة ٠

على أن هذا العمل الثانى لألفريد فرج لم يحظ بالنجاح الذى كان معقودا عليه فوق خشبة المسرح ٠ ولكنه استطاع أن يلفت الانظار بقوة الى مؤلفه ، عندما انهمرت عليه الحملات القاسية من الكتاب والنقاد ، تلك الحملات التى لم تكن كلها خالصة لوجه الحقيقة والفن ٠ ولقد كان جديرا بذلك الهجوم العارم أن يفت فى عضده وأن يدفع اليأس الى نفسه لولا أنه كان ينطوى فى باطنه على ايمان لا يتزعزع برسالة الفن ، ويحس احساسا مخلصا بأن عليه أن يتابع مسيرته رغم كل شىء ، فلقد كان هذا هو طريقه الذى وهب نفسه له : « لقد خرجت من التجربة أصلب مما كنت ، وأكثر تفاؤلا وأعظم اقبالا على ارتياد آفاق التجارب المسرحية ، واكتشاف ينابيع الفن الدفاقة ، وتجويد عملى ، ولسوف أقف مدافعا عن قضية المسرح المصرى الحديث ، وعن المسرحية المصرية » ٠

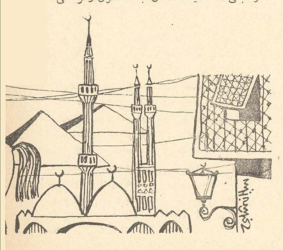
واذا كانت مسرحية « صوت مصر » ذات الفصل الواحد ، قد أشارت الى طبيعة الاتجاه الذى يسلكه الفريد فرج ككاتب مسرحى ، من حيث انها تدور فى النهاية حول مايعرف باسم مسرح الفكرة ، فان « سقوط فرعون » لم تؤكد هذا الاتجاه فحسب ، بل أضافت اليه اتجاها آخر أو عنصرا آخر يعيننا على فهم طبيعته ، ألا وهو الاتجاه نحو التاريخ ٠

ولسوف يكون هـذا الاتجـاه طابعا عاما فى سائر أعماله الأخرى الكبيرة • مثل ثنائيته «حلاق بغداد» ومسرحية «سليمان الحلبى» ، ومسرحيته الكبيرة الثانية التى لم تشهد النور على خشبة المسرح بعد وهى « الزير سالم » •

انتقل المؤلف بعد « سقوط فرعون » من مصر القديمة على الفور الى بغداد القرن الخامس أو السادس الهجرى ، حيث حكايات وأساطير ألف ليلة وليلة التى تفيض بينابيـع غنية بالفكر والخيال والجـو العـربى ذى العطر التاريخى الفاغم • ومن هنـاك نهل مؤلفنا حكاية « يوسف وياسمينة » وهى الجزء الأول من ثنائية حلاق بغداد ، استمدها على التحديد من قصة « مزين بغداد وما جرى له مع ابن التاجر من العجائب والغرائب والأحوال » • أما الجـزء الثـانى من الثنائية وهو « زينة النساء » فقد استمده من كتـاب « المحاسن والأضداد » لكاتبنا العربى العظيم «الجاحظ» ، وبالذات من فصـل بعنوان « محاسن مكـر النساء » • ولقد أبدع الفريد فرج فى هذه الثنائية شخصية « أبا الفضـول » حـلاق بغداد • واستطاعت هذه الشخصية المسرحية أن تحتل مكانها المرموق فى تراثنا المسرحى المعاصر بحق • والقصة بعد ذلك بسيطة فى هيكلهـا العـام • ان « يوسف » وهو ابن شهبندر التجار يحب « ياسمينة » ابنة قاضى بغداد ، وقد قررا الزواج سرا بعيدا عن عيون الوزير الذى يحب ياسمينة ، وبعـيدا عن المجتمع الذى لا يريد لحبهما الكبير أن يورق ويزدهر • فاذا لم يتح لهما العالم القاسى السعادة بين جنباته ، فلسوف يغادرانه غير آسفين الى العالم الآخر حيث لا فراق بينهما الى الأبد • ولكن الأقدار تسوق اليهما « أبا الفضول » حلاق بغداد فى لحظة حاسمة من لحظات المصير • ويستشف « أبو الفضول » بحدسـه الذكى كل مايدور حوله ، ويتمكـن من أن يوقع يوسف وياسمينة فى حبـائله الفضولية ، ويسرق مافى القنينة التى ظن أن العاشقين قد وضعا فيها خمرا لليلة العرس ، ويضع مكانها صبغة حناء ، فينقذهما من حيث لا يدرى من الموت ، فلم يكن فى القنينة خمر لليلة العرس ، بل كان فيها سما أعداه كى يزفا الى الموت • وفى حضرة القاضى والخليفة والوزير يكشف أبو الفضول عما فعل ، بعد أن استخلص وعدا من الخليفة بأن يزوجهما اذا ما أنقذا من الموت •••

وفى « زينة النساء » يعود «أبو الفضول» الى المسرح بعد أن منعه القاضى من احتراف مهنـة الحـلاقة ، فاحترف الشـحاذة • ويطرق ــ فيما يطرق ــ باب أرملة جميلة، يهددها كاتم سر محكمة بغداد ويلح عليها الحاحا ثقيلا ، وتعرض الأرملة الزواج على أبى الفضول الشحاذ ليكون حاميها عنـدما يقبل كاتم سر المحكمة ويثقل عليها بمطارحاته الغرامية ويتمكن أبو الفضول بحيله والاعيبه الذكية من أن يحبس كاتم سر محكمة بغداد فى « شوال » حتى يصل السلطان والوزير والقـاضى .. ثم يكشف امره امامهم ... وينقذ المراة الجميلة « زينة النسـاء » من عاشقها الذى لا تحبه ...

ولم تكن هذه الثنائية،كما يبدو من هيكلها العام ، مجرد عرض مسل حافل بالمواقف الذكية ، والحوار الممتع ، والجو الاسـطورى المثير للعاطفة والخيال • بل كانت أكثر من ذلك لانها مثل سابقتها « سقوط فرعون » ، رغم اختلاف الطبيعة والقالب الدرامى وأساوب المعالجة ، مسرحية تحمل بداخلها «فكرة» ، وتتبنى « قضية » . ان أبا الفضول رمز حى



الفريد فرج

◆ ولد سنة ١٩٢٩ .

◆ تخـرج فى كليـة الآداب (جامعـة الاسكندرية) سنة ١٩٤٩ .

◆ عمل بالصحافة ثم حصل على التفرغ منذ عام ١٩٦٣ وحتى الآن .

◆ الف مسرحيات : سـقوط فرعون ، صوت مصر ، حلاق بغداد ، سليمان الحلبى ، بقبق الكسلان ، بالاجماع + ١ ، عسـكر وحرامية ، الزير سالم .

بالاضافة الى كتابه « دليل المتفرج الذكى الى المسرح » وترجمه صور أدبية عن مكسيم جـوركى واشــتراكه فى ترجمة مسرحيـة « انتيجون » لجان انوى ، غير عديد من المقالات والقصص القصيرة .

◆ جاء فى تقرير ترشيحه عن مسرحيته « سليمان الحلبى » انها « احدى الروائع التى اهدتها الحركة المسرحية لجمهورنا ، وهى تتناول فترة خصبة من تاريخنا القومى استطاع المؤلف أن يبرز أبعادها الانسانية وأن يصـور فيها بطولة بسطاء الناس ، كما استطاع المؤلف – وهذا موقف جدير بالاعجاب – أن يظهر بطولة الازهـر ودوره القيـادى التـاريخى وأصـالة وايجابية التقاليد الاسلامية والقيم الحضارية التى احتفظ بها الازهر وحماها .. وقد بلغ المؤلف مرحلة من النضج اصبح بها جـديرا بالتشجيع والتقدير .. »

للأخلاقية الخيرة ، على الرغـم من حيـلـه وأكاذيبه البيضاء وتدخله فى شئون غيره من البشر ، انه رمز البحث عن المعرفة ، والبحث عن الأمان ، والبحث عن سـعادة البشر فى عالم ليس فيه ظلم ولا اضطهاد ولا تعسف ولا جور الأقوياء على الضـعفاء ، ومع أن هذه الشائية تدور فى زمان بعيد عنا تماما ، فاننا نحس ان أبا الفضول قريب منا الى حد أننا نتصوره واحدا من أبناء مصر الذين ولدوا فى الاحياء الشعبية وأشربوا روحهـا الذكية المرحـة ، وأخلاقيـاتها الطيبة التى تتألق بفضائل الشـهامة والمروءة وانكار الذات . وكان قصة « الف ليلة وليلة » ، أو حكاية المحاسـن والأضداد ليستا سـوى اطارين تاريخيين فحسب ، تدور بداخله قصة واقعية وأفكار معاصرة ! .

ولقد نجحت « حـلاق بغداد » نجاحا كبيرا ، وانعكس هذا النجاح لا فى مقالات الكتاب والنقاد التى رحبت بها فحسب ، بل فى شباك التذاكر أيضا . والحق أن الفريد فرج قد عثر فى هذه المسرحية على شخصية شـديدة الغنى والخصـوبة والحيوية وهى شخصية « أبى الفضول » .ولو أنصف ألفريد فرج لجعل منها بطلا لسلسلة من المسرحيات الاخرى . ومع ذلك فربما كان أهم من ذلك بالنسبة لمؤلفنا انه عثر على موهبته الاصيلة فى خلق « مسرحية الشـخصية » ، أى المسرحية التى تدور أسـاسا على محور شخصية واحدة يضعها المؤلف فى مجموعة من المواقف المختلفة . وكذلك كانت « حلاق بغداد » تجربة ناجحة فى خلق «لغة مسرحية» وسط بين العـامية والفصحى التقليدية ، لغة طيعة سلسـلة وشـاعرية وقادرة على الايحاء وتوصيل الانفعال .

ولم تكن « سـليمان الحلبى » – التى سنتحدث عنها بعد قليل – آخر أعمـال ألفريد فرج ، وان بقيت حتى الآن أكبـر أعماله . فقد كتب مسرحيتين قصيرتين من فصل واحد هما « بقبق الكسلان » التى حاول أن ينحو فيها منحى تعليميا على غرار المسرح البريختى ، و « الفـخ » وتـدور أحداثها فى جو الصعيد .

وقدم ألفريد كذلك مسرحيته الكـوميدية « عسـكر وحرامية » التى تعرض الآن على خشبة المسرح الكوميدى . وحاول فيها على حد تعبيره أن يجتـاز البرزخ الصـعب بين « المبـاشر » و « والممتع » . وهى تعـالج موضوع القطاع العـام ، والسرقات التى يتعرض لها ، عـلى أيدى بعض المـوظفين المرتشين فى احدى الجمعيات الاستهلاكية ، وكيف أن الحل لذلك كله هو الرقابة الشعبية عن طريق الاتحاد الاشتراكى العربى . وعلى الرغم من أهمية الموضوع الذى تعالجه هذه المسرحية فى حياتنا الاجتماعية الراهنة ، بل

وعلى الرغم من الاقبال الجماهيرى عليها ، فهى لا ترتفع الى مستوى أعمال « ألفريد فرج » الاخرى ، واحسن ما يمكن أن توصف به أنها « مسرحية استهلاكية » لن يقدر لها البقاء طويلا فى تراثنا المسرحى المعاصر ، ولن تكون احدى العلامات المضيئة على طريق الفريد فرج الفنى . فهى مسرحية حافلة بالخطب السياسية المباشرة ، وخالية من الحبكة الدرامية المحكمة ، وشخصياتها باهته ومسطحة لا أعماق لها . وعلى الرغم من أن اقبال الجمهور عليها ليس دليلا قاطعا على جودتها ، فقد يمكن تفسيره بحشد النجوم الذين يقومون بالأدوار الرئيسية فيها ، أو بأنها المسرحية الكوميدية الوحيدة التى تعرضها مسارحنا الآن ، وجمهورنا العام يميل بطبعه الى جانب الكوميديا . وبالطبع لا يمكن اغفال القيمة «الدعائية» لهذه المسرحية ، ولا الدور الذى يمكن أن تلعبه فى أقاليم بلادنا المختلفة كطلقة فى المعركة ضد الحيل والأساليب الفاسدة التى تنتهج لتخريب القطاع العام .

على أن ألفريد فرج قد حفر اسمه فى قائمة بناة مسرحنا المصرى المعاصر بمسرحية الكبيرة التى نال عليها جائزة الدولة التشجيعية هذا العام وهى « سليمان الحلبى » ...

لقد قال التاريخ كلمات قليلة مقتضبة عن سليمان الحلبى ثم صمت . كان سليمان فتى فى الرابعة والثلاثين من عمره ، قضى منها فى رحاب الازهر ثلاث سنوات ثم رحل الى حلب موطنه فى ربى الشام . ولكنه بعد شهر واحد عاد مرة أخرى الى مصر . عاد ليرتكب عملا كبيرا من أعمال الحماقة أو البطولة أو الجنون .. هذا لا يهم .. فالتاريخ يحكى حكايته فحسب ، المهم أن يد الازهرى الشاب قد أغمدت الخنجر فى صدر واحد من أعتى جنرالات فرنسا ، « كليبر » ، قائد جيش الشرق ، وسارى عسكر الفرنسيس .

من تراه ذلك الحلبى الغريب ؟

أهو عميل تركى اكتراه والى العثمانيين ودفع به ليقتل القائد الفرنسى كما تقول احدى الروايات ؟ هل هو ارهابى ، مغامر فردى ، يبحث عن تحقيق ذاته بفعل مجانى ؟ أم هو عقائدى يؤمن بالعروبة أو بالاسلام يأتى الى القاهرة المحترقة ، بعد ثورتها الثانية ، ليقتص ممن حفروا فى جسدها ينابيع الدم ، وفتحوا على اهلها طوفان النار ؟ أسئلة لم يتمهل التاريخ كثيرا أمامها ، بل قال كلمته الموجزه وانصرف ، وترك للمؤرخين والمفسرين من بعده ، أن يفكوا طلاسمها ويجلوا ظلماتها . بيد أن فناننا يقبل ذات لحظة ويتأملها فى دهشة . يجذبه غموضها ويبدهه سرها . وما يلبث حدسه أن يضىء فى باطنه ، فيتناول فى يده قبضة من طمى التاريخ ، ويشكلها بأصابعه ، وينفخ فيها من روحه ، ثم يدفع بها الى خشبة المسرح .. والى رحاب الحياة !

كانت المدينة كلها منطوية على نفسها تضم اشلاءها ، وتضمد جراحها بعد ثورتها الثانية ، ولكن سؤالا ممضا كان يدمدم تحت مآذن الازهر الساحقة ، حيث كانت حجرات الثورة تحتفظ على الدوام بلهيبها . ما العمل؟ قال المجاهدون فى اروقة الازهر : « ستكون أسلحتنا من الآن بث الروح فى الناس ، وانقاذ المنكوبين وتحطيم روح الفرنسيس بالمنشورات ، وحماية مولانا السادات بقدر ما نطيق ونصبر حتى نجمع أطراف المجاهدين من جديد ونلتقى بزعمائنا .. أما هو ذلك الفتى الغامض القادم الى الرواق بعد غيبة فقد فتح طاقة فى نفسه أطل منها سره . قال لرفاقه : سأقتل سارى عسكر الفرنسيس جنرال كليبر » !

وتصدعت الدائرة الواحدة وانقسمت الى شطرين . المجاهدون فى طرف . وسليمان الحلبى فى طرف آخر . العمل الجماعى البطىء والدءوب والصابر فى جانب ، العمل الفردى الحاد القلق الخاطف فى الجانب الآخر .

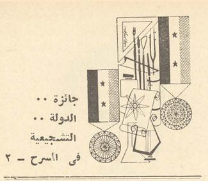
ومن هذه اللحظة حمل سليمان الحلبى التزامه الفردى على كاهله وبدأ رحلة عذابه . السلام ام العدل ؟ العدل ام الحياة ؟ الحياة ام الشرف ؟ الشرف ام الثمن ؟ « الرحمة ! فانى مع ذلك غير متأكد . أين اليقين ؟» ولكنه انطلق لا يلوى على شىء ، وبدا أشبه بجمرة تتقاذفها الريح فى طرقات المدينة المحترقة . طريدا وقلقا وشاكا ، وجائزته الصحيحة كما قال .. هى المعرفة الكاملة وخلف جدران قلعة

مهجورة ، قديمة ، ومواكب كليبر تمر من أمامه ، استطاع سليمان الحلبى بعد أن تفكر وتطهر بالعقل أن يبلغ شفافية اليقين ، أن يعلن التزامه الفردى ، ومسئولية الذاتية : « على أنا وحدى سليمان الحلبى ، تبعة فرز الحقيقى من الزائف ، والعمل أو الكف عن العمل » ؟ ثم هبط من قلعته ، من سماء الفكر النظرى والتأمل المجرد ، الى حديقة قصر كليبر كى يرتكب فعلته ويعانق فى النهاية مصيره !

هل كان سليمان الحلبى « هاملتيا » ؟ كما قال كثير من الكتاب والنقاد . اجل . هناك بالتأكيد لحظات هاملتية طبعت سلوكه فى بعض جوانبه . ولكنها تقف عند هذه الحدود ولا تتعداها وهى لحظات لا تصيب سليمان الحلبى فحسب، هى تصيب كل بطل يقدم على عمل كبير يترتب عليه تغيير فى مجرى المصائر البشرية ، على أن هاملت وسليمان الحلبى يمضيان بعد ذلك كل فى طريق · فاهدافهما مختلفة ، وجوهرهما متباين · كان هاملت يبحث عن الانتقام · ، أما سليمان الحلبى فلم يكن الانتقام غايته ·· عم كان يبحث اذن ؟ عن المعرفة ؟ لكن المعرفة لذات المعرفة لم تكن أيضا نهايته · المعرفة عنده كانت وسيلة ولم تكن قمة طريقه الصاعد الجاهد · كان الحلبى يفتش عن شيء أعلى وأبعد · كان يريد أن يستحوذ على الحرية · ومن ثم تقدم كى يصفها كى يحققها ، ويحقق من خلالها ذاته والتزامه الفردى · كان بطلا حرا · متمردا شجاعا متوحدا ، واعيا بأنه يدخل فى صراع مع واقع ساحق لا معقول ولا مبرر ، ولكنه على يقين من أنه يحقق فى التصدى له « الضرورة العقلية المحضة » ، يبرر فى تحديه معنى وجوده ، ومغزى حريته ، وتبعة اختياره ·

وربما جاز لنا ان نعقد مقارنة بين الحلبى وبين بطل آخر من أبطال التراث المسرحى ، هو « أورست » بطل « الذباب » الذى أبدعه جان بول سارتر · لقد هبط « أورست » الى مدينة « أرجوس ؟ كما هبط سليمان الحلبى الى مدينة القاهرة · رجلا بلا ماض تقريبا · وكان على رأس « أرجوس » ملك طاغية اسمه « ايجست » اغتصب ملكها واذاق اهلها عذاب الندم . ورغم النصح الذى بذل له كى يغادر المدينة ويمضى فى طريقه فان «أورست» وقف امام «ايجست» وجها لوجه وارتكب جريمة قتل ، على كاهله وحده حمل تبعتها . كان « ايجست » رمزا اصطنعه سارتر للنازية التى اجتاحت فرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكان «أورست» رمزا للمقاومة الفرنسية ضدها . وكان كليبر ممثلا للحملة الفرنسية الغازية وكان سليمان الحلبى صورة من صور المقاومة ازاءها . وكان « أورست » بطلا وحيدا مريرا فريسة للحيرة والقلق واليأس احيانا . . وهى عواطف وانفعالات اصابت سليمان الحلبى فى بعض لحظاته · وكان أورست « هاملتيا » فى بعض مواقفه — ان صح هذا التعبير — كما كان هاملت نفسه « أورستيا » عند بعض النقاد والمفسرين الذين لاحظوا عند شكسبير تأثرا بالاسطورة القديمة . ومع ذلك فرغم الاقنعة العديدة التى ارتدأها سليمان الحلبى فى مسرحيته ، وكان حقيقيا فى كل منها ، فهو لم يكن فى نهاية الامر الا سليمان الحلبى . وهذا أيضا رغم المشابهات السطحية او الجوهرية مع هاملت أو أورست أو غيرهما ، فان سليمان الحلبى لا يصبح فى نهاية الأمر الا نفسه ·

هى اذن مسرحية من مسرحيات المواقف التى أصبحت اتجاها واضحا فى المسرح المعاصر . تصور بطلا فى موقف ، او «حرية فى فخ» على حد تعبير سارتر ابرز ممثل لهذا الاتجاه . والصراع الفكرى هو السمة الغالبة عليها . صراع يدور معظمه فى أعماق البطل وان شهدنا آثاره وعلاماته على سلوكه . وهى مثل هذا اللون من المسرحيات تتمثل فى لوحات أو مشاهد كثيرة تسمح بالرؤية المتعددة لكل جوانب المنظور . ومع ذلك فقد أسرف كاتبنا « ألفريد فرج » فى عدد المشاهد التى قدم فيها مسرحيته وهى مشاهد زادت عن الخمسة والاربعين مشهدا ، ولم يكن لها مقتضاها الدرامى دائما · ولو انصف مؤلفنا لصالح التركيز الدرامى نفسه، لاختصر عديدا من المشاهد التى لا مبرر لها. مثل مشهد الحملة الريفية فى الفصل الاول





بقلم : أحمد عبد المعطى حجازى

أحب ان أصارح القارىء بأن هذا المقال لو كان فيه نثار من علم ، فان فيه شيئا كثيرا من الظن ، فأنا لم اكتبه اجابة عن سؤال خطر لى ، وانما كتبته فرحا بصاحبى الذى فاز بالجائزة ، وفى غمرة الفرح عشت أوقاتا مع التصوف والشعر والمرح أظن فيها الظنون ..

وأول هذه الظنون اننى أكاد أقول ان مسرحنا الشعرى – على قلة المحاولات فيه وبعدها عن الكمال – سوف يتوقف عليه تأصيل المسرح العربى وازدهاره ..

فهذا الفرع من مسرحنا يتقدم تقدما مطردا وان كان بطيئا ، على حين يسلك المسرح النثرى طريقا دائريا يتردد فيها بين التقدم والتقهقر ، وحين نقارن بين «مصرع كليوباترة» التى اصدرها شوقى عام ١٩٢٧ وبين « الفتى مهران » للشرقاوى ، أو

والجنود يصطفون على خشبة المسرح . والمشاهد الثلاثة لسليمان الحلبى مع رفاقه فى الرواق كان يمكن تركيزها فى مشهد واحد، والاستفادة من الخروج والدخول . والمشهدان اللذان يتعلقان بالشيخ الشرقاوى كان يمكن تركيزهما فى مشهد واحد مع اضافة جملة أو جملتين الى الحوار . ثم مشهد الشيخ السادات . كم كان يكون أكثر تأثيرا لو لم يظهر الشيخ السادات على المسرح على الاطلاق ويظل مجرد اسم يرن فى اسماعنا فتهتز له أعماقنا باعتباره رمزا حافزا لمصر المقاومة ، وضميرا غائبا لروح الشعب المغلل !

وقتئذ ربما امكن ان تتخلص المسرحية من طريقة السرد الروائى التى يمكن ان تكون مقبولة فى عمل سينمائى او تليفزيونى ، ولكنها لا تساعد كثيرا فى تدعيم البناء المسرحى الذى يفترض فيه التركيز الشديد، والاختصار الذى يضيف درجة أشد من الكثافة الانفعالية .

ومع ذلك ، فاذا كان ثمة ملاحظات ووجهات نظر تختلف حول هذا البناء المسرحى فانها ملاحظات ووجهات نظر يثيرها عمل أدبى وفنى كبير نستطيع بحق أن نقول انه من أهم ماظهر على خشبة مسرحنا على طول تاريخه، بل ومن أهم ما طرحه الأدب العربى المعاصر كله من أعمال مسرحية . ولسوف تظل شخصية « سليمان الحلبى » واحدة من الشخصيات التراجيدية القليلة الناجحة التى أبدعها كتابنا المصريون .

ما الذى تبقى من سليمان الحلبى الشخصية التاريخية الى عاشت فى الواقع ابان القرن التاسع عشر ؟ .. « رأس محنط مقدد فى المتحف الجنائى بباريس ، ولافتة تقول : « رأس قاتل . الاسم : سليمان الحلبى » . ولكن عندما تدخل هذه المادة التاريخية القليلة فى أعماق فنان كبير ، ويضيف اليها من ذات نفسه معانى الصدق والاخلاص والجهد المضنى ، والخيال القوى، والقيمة الفكرية المعاصرة ، فاننا نشهد أمامنا عملا كبيرا من أعمال الفن . وربما كان أبقى من الشخصية الواقعية نفسها ، ذلك لأنه ينافس التاريخ نفسه ، وقد ينجح فى أن يحتل مكانه !



« مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور وقد ظهرتا فى العام الماضي نجد الفرق كبيرا جدا بين البداية المتواضعة والنهاية المشجعة .. لكننا لا نجد هذا الفرق كبيرا جدا بين بدايات المسرح النثرى فى العشرينات وبين ماتراه الآن ..

فهل هو الشعرالذى يساعد علىالاقتصاد والتركيز .. وعدم الخروج عن جوهر المشكلة الى الثرثرة حولها كما يفعل النثر خاصة فى اللهجة العامية من لغة ليس فى تراثها ادب مسرحى ؟

ام ترى ان الارتباط بقواعد الدراما الكلاسيكية الصارمة عند شعرائنا المسرحيين كل على قدر فهمه وموهبته ، هو الذىيسدد طريق المسرحية الشعرية ويؤازر تقدمها .. على حين أن مسرحنا النثرى الذى يستوحى التجارب الدرامية الحديثة لايجد مثل هذه المؤازرة لاختلاط القواعد العامة فى الدراما الحديثة بتأثيرات البيئات المحلية التى ظهرت فيها ؟

ام هى اللغة الفصحى التى يكتب بها الشعراء المسرحيون التى تمد مؤلف المسرح عامة بميزات لاتمده بها العامية بدليل ان أفضل كتاب المسرح النثرى يكتبون مسرحياتهم فى اغلب الاحوال بالفصحى .. كتوفيق الحكيم والفريد فرج ؟ ام ان المسرح قد بدأ شعرا فى كل مكان ، ولن تكتب له الحياة عندنا الا بالشعر .

***

مهما يكن من أمر هذا الظن أو ذاك ، فانه مما لاشك فيه ان مسرحنا الشعرى قد تقدم تقدما مطردا منذ شوقى حتى الآن ..

لقد كانمسرحشوقى فى معظمهاستعراضا شعريا لشخصيات وقصص تاريخية واسطورية ، ولم يكن دراما بالمعنى الصحيح .. فشوقى الذى كتب سبع مسرحيات ، منها ست مسرحيات تاريخية ، ويندرج معظمها تحت اسم المأساة ، لم يقدم لنا فيها ما يدل على فهم صحيح لطبيعة التراجيديا أو حتىلطبيعة المسرح ..وشوقى لم ينجح ـ الا نادرا ـ فى ان يقدم لنا ابطالا يثيرون عطفنا ، أومواقف تثير فينا اىازمات خلقية او فكرية ، او تدخلنا فى صراع من اى نوع .. وكثيرا ماتنتهى الفصول الاولى من مسرحياته قبل ان يقدم لنا موضوع المأساة، وكثيرا ما يكتب على السنة الشخصيات عدة قصائد لاتتصل بالموضوع الا من بعيد جدا، وقد لاتتصل بالمرة .. ومن هنا ظل الشعر فى مسرح شوقى شعرا غنائيا ، وهذا راى معروف .. واذا كان لى ان اظن فى شعر شوقى المسرحى ظنا خاصا بى . فانا اقول ان اعظم شعر شوقى الغنائى متضمن فى مسرحياته ، وليس مدونا فى « شوقياته » ، والمفروض انها ديوان شعره الغنائى ، فنحن لانكاد نعثر فى «الشوقيات» على قصيدة غزلية من طراز «سجى الليل» أو «جبل التوباد » الموجودتين فى مسرحيته « مجنون ليلى»، او مرثية من طراز النشيد الذى رثى به « على بك الكبير » نفسه ، او تأملا فىالحياة والموت كذلك الذى يستوقفنا فى الحوار البديع الذى دار بين الكاهن انوبيس وبين كليوباترة ، وهو يحبب اليها الانتحار ، أو كأنشودة اياس « ياطيب وادى العدم » ، تلك الانشودة التى اعتقد انها كانت بصورها

الجديده وموسيقاها لجديدة الهاما خصبا لجيل كامل من الشعراء الرومانتيكين ..

ومايقال عن مسرح شوقى يقال ايضا عن مسرح عزيز اباظة ، سوى ان شوقى حين كتب مسرحياته كان يستوحى ماشاهده وهويدرس فى فرنسا من أعمال الكلاسيكيين الفرنسيين ، اما عزيز اباظة ، فهو وان حاول تطبيق هذه القواعد الكلاسيكية الا انه اخذها عن طريق شوقى بعد ان بعدت كثيرا عن اصلها .

***

والحقيقة ان محاولات شوقى ظلت هى المحاولات الرائدة فى المسرح الشعرى العربى فترة طويلة من الزمن ، وتجاوز تأثيرها بعض شعراء مصر الى غيرهم من شعراء الاقطار العربية الاخرى كالعراق وسوريا ، واخص بالذكر الشاعرين سليمان العيسى الذى قدم محاولة عن « ابى ذر الغفارى » وخالد الشواف الذى قدم عدة محاولات تدور حول قصص بابلية وعربية قديمة .. ولكن هذه المحاولات لم يكتب لها الذيوع ..

حتى اذاظهرت محاولات الشاعرعبدالرحمن الشرقاوى ، وخاصة تراجيديا « الفتى مهران » احسسنا ان الشاعر العربى قد عرف طريقه الحق نحو المسرح .. فالمسرح اساسا هو الصراع الذى ينشأ عندما يصطدم النظام الاخلاقى الذى يحكم الوجود بقاعدة الثواب والعقاب ، بأهواء الانسان ومطامحه وعيوبه ، وهذا النظام الاخلاقى يفرض على الانسان الا تؤدى به حقوقه الطبيعية التى منحها له جسده وعقله الى ان يلحق الشر بالآخرين والا حق عليهالعقاب ، وهذاالعقاب قد يكون نقدا لعيو البطل ومثالبهالاجتماعية وحينئذ يسمى هذا الصراع كوميديا ، ولكن اخطاء البطل عندما تؤدى الى تهديد خطير لهذا النظام الاخلاقى يكون العقاب رهيبا ، ولاينتهى الصراع الا بتدمير البطل ، وهذه هى التراجيديا .. فالدراما اذن هى الصراع بين النظام الادبى والنظام العام ، سواء أكان هذا النظام قانونا أخلاقيا ام قضاء الهيا .. او هى الصراع بين الانسان والعالم .. والتراجيديا، مهمانكن التطورات التى لحقتها على اختلاف العصور، هى فى جوهرها مأساة الرجل العظيم حين يضطر الى ان يقع فى خطأ يؤدى الى تدميره اثناء الصراع الذى ينشأ بينه وبين القوى الموكلة بالوقوف ضده ، سواء اكانت هذه القوى قدرا من السماء ، ام هوى من اهواء النفوس ، ام مؤسسة من مؤسسات المجتمع ..

وتراجيديا «الفتى مهران» رغم عيوبها ، وبعضها عيوب اساسية ، تصور زعيما معصوما فى نظر اتباعه «يسقط» بالرغم منه فى الحب ، فيهوى من عليائه .. وينفض عنه الاصدقاء ويقع فى ايدى الاعداء ..

واذا كان عبد الرحمن الشرقاوى قد فهم طبيعة المسرح . فقد فهم ايضا دور الشعر فيه .. ان الشعر المسرحى لايشرح ذات الشاعر ، وانما يبين موضوع المسرحية ، وهو لايغنى عواطف عامة ، وانما يجسد شخصيات بالذات ، ويكشف عواطفها ونوازعها الخفية بالاضافة الى سلوكها الظاهر ..

الشعر المسرحى لايقصد الى تصوير المعانى ليجذب خيالنا الى انفعال غير متجسد ، وانما يلفت نظرنا الى موقف متجسد ، ويلتحم مع القصة والاحداث فلا نستطيع أن نغمض عيوننا أمام أداء الممثل مهما يكن رائعا ..

وربما كان الشعر الجديد بتنكره للبيان القديم وقدرته على حمل الافكار ، وعلى اصطناع لهجة الحوار . وطواعية موسيقاه وتعدد مستويات اللغة فيه اكبر عامل ساعد على الوصول بالدراما الشعرية العربية الى ماوصلت اليه فى «الفتى مهران» وفى «مأساة الحلاج » ..

وفى هذا المجال لى ان اشيد واستشهد فى الوقت نفسه بالمحاولات التى قدمها الاستاذ محمد فريد ابو حديد والشاعر على احمد باكثير فى ترجمة بعض اعمال شكسبير فى هذه الصورة الجديدة من صور الشعر العربى . مما كان له اقوى الاثر فى ظهور حركة الشعر الجديد بشعرائها المغنين ، وشعرائها المسرحيين ..

يقول الاستاذ باكثير فى تقدمته «لروميو

وجولييت» التى ترجمها عن شكسبير : ظهرت فى اواخر عام ١٩٤٦ اى منذ اكثر من عشرين سنة : « كانت ترجمتى لروميو وجولييت هذه تجربتى الاولى فى قرض الشعر المرسل ، على هذا الوجه الذى تراه فى هذا الكتاب ، وقد دفعنى الى انتهاجه روح شكسبير نفسه ونمطه فى التعبير مما جعلنى اعتقد ان ترجمته شعرا على وجه آخر غير هذا الوجه لا يمكن ان تفى بهذا الغرض .

وقد جربت قبل ذلك ترجمة « الليلة الثانية عشرة » على النمط المألوف الذى سلكه المرحوم شوقى بك فى مسرحياته الشعرية ونشرت نماذج منها فى مجلة «الرسالة» فكانت نتيجة هذه التجربة مقطوعات شعرية تألفها الاذن العربية ولكنها ضعيفة المت الى روح الاصل ونفسه الخاص .. »

واذا كان على الشاعر المسرحى أن يطوع الشعر للدراما ، فان عليه من الجانب المقابل ان يختار من ألوان الدراما مالايمكن تصويره الا بالشعر ومايبرر لابطال المسرحية ان يتحاوروا بالشعر .. ان عليه أن يلتقط تلك المواقف التى تدفع اى انسان عظيم او حقير لأن يغنى ، او يثور ، أو يقدم على الانتحار .. وهذا هو مالم ينتبه اليه الشرقاوى فى اجزاء كثيرة من مسرحيته ، فقد استخدم الشعر بضرورة وحق فى المونولوجات الرائعة التى وزعها على ابطاله ، كما استخدمه فى الحوار والمناقشات التفصيلية التى تجرى حول الطعام ، والشراب ، وتقدير المسافات ، بل وفى «الردح أحيانا» ..

تقول سلمى بطلة التراجيديا لاحدى الشخصيات :

ـ هل على راسك ريشة ؟
ام على راسك ريشة ؟
ربما كانت على راسك ريشة ؟!

ربما كان الشرقاوى يطمح الى تحقيق نموذج درامى يستوحى فيه التراجيديا الشكبيرية بأبطالها الذين يمثلون كل أهواء النفوس ، وبأحداثها الفرعية المتشابكة . ويستوحى فى الوقت نفسه الدراما الحديثة بما تصوره من بيئات محلية وما تعالجه من مشكلات اجتماعية .. كل ذلك فى تراجيديا شعرية واحدة ، ولعل هذا ما أوقعه فى خطأ حشد المسرحية بأبطال كثيرين وبقصص فرعية كثيرة ومشاهد لا تضيف شيئا ذا بال الى المجرى الرئيسى للمسرحية ، كما أوقعه فى خطأ استخدام لغة الشعر فيما لا تحسنه لغة الشعر !

***

والحق أن تراجيديا « مأساة الحلاج» وهى أول محاولة لصلاح عبد الصبور فى المسرح قد سلمت ، فى معظمها ، من هذا العيب فهى تعالج تلك المرحلة الحاسمة من حياة رجل يتمزق بين كتمان ما يراه فينجو طاويا نجاته على الندم ، وبين افشاء ما يراه ، فيموت طاويا موته على راحة التبليغ ..

وفى مثل هذا الصراع تتجمع أطراف تطالب كل منها بحقها فى روحه وجسده .. الله ، والسلطة ، والفقراء ، وأصحاب الطريق .. وفى مثل هذه اللحظة لايكون الا الشعر تعبيرا عن روح المأساة ..

واذا كان شوقى قد استلهم التراجيديا الفرنسية الكلاسيكية ، واذا كان الشرقاوى قد استلهم التراجيديا الشكسبيرية ، فان صلاح عبد الصبور يعود الى نبع التراجيديا الصافى عند اليونان القدماء مع بعض التحويرات وبعض التحرر .. فهو مثلا لا يلتزم بوحدة الزمان التى حددها القدماء بأربع وعشرين ساعة ، فأحداث مأساته تقع فيما يقرب من عشر سنوات ، والكورس عنده لايغنى ولاينشد ، وانما هو مكون من جماعات من الفقراء والصوفية تتبادل الحوار ، وتقف مترددة أو بالاحرى يوقفها الشاعر مترددة بين أن تكون محايدة أو تكون طرفا فى الصراع ، وهذا ـ فى رأيى أحد أخطاء الشاعر .. والشاعر يفتتح مسرحيته بمشهد تبدأ فيه المسرحية من حيث انتهت أحداثها ، وهو مشهد صلب الحلاج ، ولكن هذا المشهد فى الواقع ليس أكثر من حيلة مسرحية يريد الشاعر أن يطلق فيها هذا السؤال المثير ..

صلاح عبد الصبور

- ولد عام ١٩٣١ .
- تخرج فى كلية الآداب (جامعة القاهرة) عام ١٩٥١ .
- اشتغل بالتدريس ثم بالصحافة .

دواوين :

- الناس في بلادى .
- اقول لكم .
- احلام الفارس الاخير .
- مسرحية ماساة الحلاج .

دراسات :

- ماذا يبقى منهم للتاريخ .
- اصوات العصر .
- حتى نقهر الموت .

بالاضافة الى ترجمته لبعض المسرحيات، كما اشترك فى عدة مؤتمرات وندوات دولية منها الندوة الدولية بجامعة هارفارد بالولايات المتحدة عام ١٩٦٦ ، ومؤتمر الادباء الدولى الثالث بيوغوسلافيا لنفس العام .

من الذى قتل الحلاج ؟ ثم يبدأ المشهد الثانى على أزمة الحلاج وقد تحددت ووقفت وجها لوجه أمام الشبلى الذى كان يرى أن رسالة الصوفى هى أن يخلى ما بينه وبين الدنيا وألا ينطوى سره الا على الله الموجود الواحد ، وفى هـذا يطبق صلاح عبد الصبور القاعدة الارسطالية التى تقول يجب ألا ترتفع الستارة عن المسرحية الكلاسيكية الا بعد أن تكون عناصر الازمة قد تجمعت وتحددت لتمضى بعد ذلك حتى تبلغ قمتها ويشتد تعقدها لتأخذ سبيلها الى الحل فى نهاية المسرحية .. ثم ان « مأساة الحلاج » تعالج مشكلة انسانية من تلك المشكلات التى تعرف « بالمشكلات الخالدة » والتى تنبع من وجود الانسان ذاته وتشغله فى كل زمان ومكان ، وهكذا كانت التراجيديا اليونانية التى لم تكن تعالج مشكلات ساعة بعينها أو مجتمع بالذات .

واذن فقد اختار صلاح عبد الصبور نموذج التراجيديا اليونانية ليبنى على أساسه أولى مسرحياته الشعرية .. فلننظر فيما فعل ..

***

ان المسرحية تعالج مأساة الحسين بن منصور الحلاج المتصوف الذى أحل دمه عام ٣٠٩ هجرية ، وأعدم بتهمة الزندقة .. والمسرحية تصور الحلاج شاعرا لم يفهم فى عصره ، ومتصوفا يغلب وجده قصده، فيقول مايعده العامة كفرا وهو عين الايمان، وصاحب رسالة الى الفقراء لا يدرى كيف يبلغها .. هل يكتفى بالقول ؟ أم يحمل السيف ؟

هذا هو الحلاج كما تحاول المسرحية أن تصور مأساته ، فهل هى رؤية عصرية يخلعها الشاعر على الحلاج ؟ .. أم أن فى سيرة الحلاج ما يبرر تقديمه لنا بهذه الصورة ؟

ان الاخبار التى وردت الينا عن الحلاج متناثرة فى كتب المؤرخين، ورسائل المتصوفة متضاربة فى أمره.. فعلى حين نقرأ فى «صلة تاريخ الطبرى» لعريب بن سعد القرطبى :

« وكان الحلاج هذا رجلا غويا خبيثا ينتقل فى البلدان ويموه على الجهال »

نقرأ فى كتاب « الصوفية فى الاسلام » للمستشرق نيكلسون خبرا ورد فى كتاب « لواقح الانوار » للشعرانى يقول عن الحلاج:

ان شيوخ الصوفية مختلفون فى أمره ، رده أكثرهم وأبوا أن يكون له قدم فى التصوف ، وقبله بعضهم كأبى العباس بن عطاء ، وأبى القاسم النصر اباذى وحكوا عنه كلامه .. »

ثم نقرأ خبرا آخر فى « لطائف المنن » للشعرانى أيضا يقول :

« وقد كان الشيخ أبو العباس المرسى رضى الله تعالى عنه يقول : أكره من الفقهاء خصلتين : قولهم بكفر الحلاج ، وقولهم بموت الخضر عليه الصلاة والسلام . أما الحلاج فلم يثبت عندى ما يوجب القتل ، وما نقل عنه يصح تأويله نحو قوله « على دين الصليب يكون موتى» ومراده أنه يموت على دين نفسه، فانه هو الصليب ، وكأنه قال أنا أموت على

دين الاسلام ، وأشار الى أنه يموت مصلوبا، « وكذلك كان » ٠

تلك طائفة من أخبار الحلاج ، ومنها يبدو أن الرجل مختلف عليه ، ومع ذلك فيبدو لنا أن الذين أنصفوه هم من أهل التصوف ، أما الذين هاجموه فهم أهل السنة المتعصبون ، وهم أصحاب المذهب الرئيسي ، ومنهم المؤرخان الطبرى والقرطبى الذى جاء على ذكر الحلاج فى صلته ٠٠ فما هى حقيقة الحلاج ؟ وهل علينا ألا نعرف هذه الحقيقة الا من أحد هذين المصدرين المتحازين ٠٠ السنة والمتصوفة ؟

ان حقيقة الحلاج فى العصر الذى ظهر فيه ٠٠ وقد ظهر الحلاج فى مدينة خطرة ٠ وفى عصر خطر ٠٠

***

أما المدينة فهى البصرة ، وأما العصر فهو القرن الثالث الهجرى ٠٠

وفى البصرة خرج على على بن أبى طالب رجل كان من أنصاره ، ثم أصبح زعيما لأقوى فرقة من فرق الخوارج الذين لم يرضوا عن مبدأ التحكيم بينه وبين معاوية فنادوا بخلع الرجلين معا ورد الامر الى الامة لتنتخب من تشاء ولو كان عبدا حبشيا ٠٠ وكان الخوارج هم أول ممثلى الاتجاه الى تحكيم الشعب فى الاسلام ، هذا الاتجاه الذى سيتطور بعد ذلك ويتخذ صورا اجتماعية ٠٠ وهذا الزعيم الخارجى الكبير كان نافع بن الازرق ، وقد قتل نافع وهو يحارب عام ٦٥ هجرية !

وفى البصرة ، فى مسجدها الكبير كان شيخ الزهاد الحسن البصرى على رأس حلقة من المسلمين يجيب على أسئلتهم الخطرة التى تولدت عن الخلافات التى نشأت بينهم ، والحاجات التى جدت فى مستهل القرن الثانى الهجرى ٠٠

وقد شاء القدر أن يكون الحسن البصرى أستاذا لاتجاهين رئيسيين وشديدى التناقض فى الاسلام ٠٠ هما التصوف الذى كان اتجاها روحيا صرفا ، والاعتزال الذى كان اتجاها عقليا صرفا ٠٠

وفى البصرة عام ٢٢٥ هجرية شبت ثورة الزنج الذين كانوا يعملون فى اصلاح الارض وجمع التمور وتجفيف المستنقعات، فأصبحت لهم دولة ينادى فيها على النساء من أشراف قريش بدرهمين وثلاثة ٠ « وكن يخدمن النساء الزنجيات كما تخدم الوصائف » ٠

وفى منطقة البصرة ، فى نهر أبى الخصيب كانت سفينة تتهاوى ، وقد أطل فى مقدمتها رمح طويل يحمل فى نصله رأس زعيم الثورة على بن محمد الذى قتل عام ٢٧٠ هجرية ٠

وبالقرب من البصرة ، وبعد ثمانى سنوات فى القضاء على ثورة الزنج ، شبت فى كنف الشيعة ثورة القرامطة التى ضمت فقراء العرب والانباط والعجم ، وبشرت بالمساواة وحاربت جيوش الخليفة ٠

تلك هى المدينة التى ولد بالقرب منها الحسين بن منصور الحلاج والتى ارتحل اليها وهو فى العشرين من عمره ليتلقى خرقة الصوفية من يد عمرو المكى ، وليتزوج باحدى بناتها أم الحسين بنت أبى يعقوب الاقطع البصرى ، ويظل بها ما يقرب من ستة أعوام، ثم يتركها ليبدأ هجرته الطويلة الفاجعة فى سبيل الحقيقة ، ما بين بغداد ومكة وخراسان والهند الى أن يقبض عليه فى بغداد ، وهو فى حوالى الخامسة والخمسين من عمره ، ويوضع فى السجن حتى يعدم بعد ذلك بنحو تسع سنوات ٠

أما العصر الذى ولد فيه الحلاج وعاش معظم عمره فهو القرن الثالث الهجرى الذى شهد من الصراع القومى والفكرى والسياسى وحتى الاجتماعى (وكل هذه الالوان من الصراع اتخذت طوابع دينية) ، ما لم يشهد مثله تاريخ الاسلام فى تلك القرون ٠

ففى مجال الصراع القومى كان الفرس يصارعون العرب ، وكان الاتراك يصارعون الاثنين صراعا سياسيا أحيانا، وفكريا يشترك فيه الشعراء والكتاب أحيانا ، ودمويا فى أغلب الاحيان ٠٠

وفى مجال الصراع السياسى كان هناك الخوارج الذين رفضوا الاعتراف بالسلطان الا اذا رد فيه الامر الى الامة ، والشيعة الذين اتخذوا لهم أئمة مستترين رغم خضوعهم للسلطان العباسى الظاهر ، والسنة الذين دانوا بالولاء لأولى الامر القائمين ٠٠

وفي مجال الصراع الفكرى كان هناك المرجئة الذين يضعون الايمان فى المرتبة الاولى ، ويرجئون الحكم على الاعمال ليحكم فيها الله ، والقدرية الذين يقولون بمسئولية الانسان عن عمله ، والجبرية الذين يقولون بأن الانسان مجبر على ما يفعل ، والمعتزلة الذين أسسوا علم الكلام على العقل والمنطق، وأنكروا صفات الله لأنها لا تتفق ووحدانيته، وأنكروا القضاء الازلى لانه لا يتفق وعدله ، وأخيرا الأشاعرة الذين أسسوا النظام الدينى والغيبى والميتافيزيقى، الذى يقوم عليه مذهب أهل السنة منذ أواخر القرن الثالث حتى الآن ..

بل لقد عرف القرن الثالث الهجرى أيضا صراعا اجتماعيا حادا كما يتضح من ثورتى الزنج والقرامطة .. وكما يبدو من قول الطبرى فى حوادث عام ٢٧٢ هجرية فى كتابه « تاريخ الامم والملوك » :

« وفيها ضجت العامة بسبب غلاء السعر واجتمعت للوثوب بالطائى ، فانصرفوا من مسجد الجامع للنصف من شوال الى داره بين باب البصرة وباب الكوفة ، وجاؤوه من ناحيه الكرخ ، فأصعد الطائى أصحابه على السطوح ، فرموهم بالنشاب وأقام رجاله على بابه وفى فناء داره بالسيوف والرماح ، فقتل بعض العامة وجرحت منهم جماعة ولم يزالوا يقاتلونهم الى الليل ، فلما كان الليل انصرفوا وباكروه من غد ، فركب محمد بن طاهر (أحد وزراء الخليفة المعتمد) فسكن الناس وصرفهم عنه » .

وكما فزع الخليفة ورجاله من هذا الصراع الاجتماعى وتدخل لايقافه، فزع أيضا للصراع الفكرى الملتهب الذى كان يغذى هذا الصراع الاجتماعى ويشحذه ..

يقول الطبرى فى أول تأريخه لأحداث سنة تسع وسبعين ومائتين : « فمن ذلك ماكان من أمر السلطان بالنداء بمدينة السلام ألا يقعد على الطريق ولا فى مسجد الجامع قاص ولا صاحب نجوم ولا زاجر ، وحلف الوراقون ألا يبيعوا كتب الكلام والجدل والفلسفة »

***

تلك هى المدينة وهذا هو العصر .. فمن هو الرجل ؟

الحق أن الرجل هو كل هذا .. ولكن تحت مرقعة المتصوفين ..

فالحسين بن منصور الحلاج لا يرى فى الوجود كله الا الله ، ولا يجد فى كل هذا الخلاف وهذا الصراع الا محاولة من الخلق للعودة الى مصدر النور والفيض .. بل لا يرى فى كل هذا الا الله يمجد ذاته !

ومع هذا فقد انطبعت صورة العصر على الحلاج كما لم تنطبع الا على قليل من معاصريه .. ان فيه كثيرا من العناصر السنية لان حاجته الى التقديس كانت أكبر من حاجته الى التفكير والتعليل ، ومع ذلك ففيه شيء من المعتزلة الذين أخذ منهم فكرة التنزيه .. وعندما صاهر أبا يعقوب الاقطع الذى كان من موالى بنى مجاشع ، وكان بنو مجاشع شيعة وحلفاء للزنوج الثائرين ، حمل الحلاج بعض العواطف الشيعية وبعض النزوع الى الثورة ، حتى لقد كانت احدى تهمه أنه «داعى القرامطة » !

يقول الاستاذ لوى ماسينيون فى مقالته الهامة عن الحلاج « ويظهر أن دخوله فى هذه القبيلة (بنو مجاشع) كان الاصل فيما اشتهر عنه دائما بأنه نزاع الى الثورة (ومن هنا كان القبض عليه للمرة الاولى فى ديرى). بل وأنه متآمر شيعى »

وقد بقى الحلاج فى البصرة الى أن تمكن الخليفة من القضاء على ثورة الزنج فى الوقت الذى كانت الخصومة بين شيخه المكى المتصوف وبين صهره الشيعى المتحمس قد وصلت الى درجة حادة ، فقرر الحلاج أن يترك موطن هذا الصراع الخائب كله ويحج الى مكة، حتى اذا عاد من مكة الى العراق بدأ الوعظ فى الناس « مما أثار حفيظة الصوفية عليه ، فنبذ خرقة الصوفية كيما يتكلم بحرية مع أبناء الدنيا » .

ويبدو أن نزعة الحلاج الى تمزيق أستار الصوفية والخروج على شعائرها التى تحتم هجران الدنيا وأبنائها قد ظهرت عنده فى صور كثيرة .. فالحلاج حين يخلع مرقعة

الصوفية يتنقل بين الازياء ، فيرتدى مما كان يرتدى لباس الجنود ، ويرابط مع المرابطين فى الثغور ..

ويتكاثر أنصاره حتى اذا عاد للحج مرة أخرى كان معه من تلاميذه أربعمائة تلميذ حاج .. « وهنا اتهمه بعض أصدقائه القدماء من الصوفية بالقيام بأعمال سحرية وبالاتصال بالجن » كما يقول الاستاذ ماسينيون .

ويبدو أن الحلاج الذى كان يحاول الرجوع الى الله بشوق وثنى فاجع كان يحب دائما أن يمتلك الشعور بالحضور قريبا من الله .. ومن هنا ندرك شيئا من نزعته السنية المتحمسة ، فقد كان يصوم رمضان كله ويقضى فى مكة شهورا طويلة ، حتى اذا عاد من حجته الثانية قرر أن يبنى كعبة فى داره يحج اليها .. فالحلاج لم يكن يحج الى الكعبة وانما لرب الكعبة ورب الكعبة فى كل مكان.. فهو فى مكة كما هو فى بغداد التى عاد اليها الحلاج يعظ رجال الاعمال والحكام ويجمع اليتامى فى بيته « ويعمل لهم ما يمكنه من الطعام ويتولى خدمتهم بنفسه ، ثم يغسل أيديهم ويكسو كل واحد منهم قميصا ويدفع الى كل واحد سبعة دراهم أو ثلاثة» كما يروى عنه صاحب « صلة تاريخ الطبرى » بل لقد أرسل رسائل كثيرة الى الامراء وولاة الانصار مشاركا فى الرغبة العامة التى قامت حينذاك لاقامة حكومة اسلامية حقا تحكم بالعدل بين الناس ..

هكذا كانت نفس الحلاج موزعة منقسمة بين شوقها لله وبين مساعدة أبناء الدنيا .. ولعله كان ثائرا فى ثوب صوفى ، أو صوفيا متمردا على طريق الصوفية ..

والحق أن التصوف بدأ فى الاسلام تصوفا عمليا قبل أن يصبح هجرانا للدنيا وقبل أن يتأثر بنظريات الفيض والاشراق والاتحاد بالله اليونانية. وبغيرهما من الافكار المسيحية والهندية كفكرة الخطيئة التى لا يجتثها التعميد الا من الظاهر ، فعلى المؤمن أن يجتثها من الباطن بالصلاة الدائمة ، وكفكرة الفناء الهندية ..

ومن رأى المستشرقين « آدم ميتز » و « نيكلسون » أن التصوف بدأ تصوفا عمليا شديد الصلة بالمجتمع « ففى عام ٢٠٠ هجرية ظهرت بالاسكندرية طائفة يسمون الصوفية يأمرون بالمعروف فيما زعموا ، ويعارضون السلطان فى أمره ، وترأس عليهم رجل منهم يقال له أبو عبد الرحمن الصوفى » وكان المتصوفةفى أول أمرهم يتخذون أماكن للعبادة يسمونها « رباطات » وهو الاسم الحربى الذى كان يطلق على معسكرات المسلمين بالقرب من الحدود ..

ولعل هذه النزعة العملية فى التصوف قد قاسمت النزعة الروحية نفس الحلاج بصورة حادة ، فأصبح هذا النموذج الفريد الذى وصل به شوقه الدينى الى الوثنية ، ونزعته الاجتماعية الى الثورة ..

***

ويحدثنا صلاح عبد الصبور فى « التذييل » الذى أراد به أن يلقى بعض الضوء على مسرحيته أن الذى لفته الى سيرة الحلاج ودوره الاجتماعى هو مقال ماسينيون ، وكتاب « أخبار الحلاج » الذى حققه « ماسينيون » أيضا وعلق عليه مع « بول كراوس » ..

والحق أن تأثير مقال «ماسينيون» واضح أشد الوضوح فى المسرحية كلها، فهو يتعدى فكرتها الرئيسية التى تقوم على الدور الاجتماعى الذى قام به الحلاج المتصوف الى تقسيم صلاح عبد الصبور لأطراف الصراع ، ورسم الشخصيات ، بل ان تأثير المقال يتضح أيضا فى بعض التفصيلات والتعبيرات .. كما فى ذلك النشيد الجميل الذى كتبه صلاح على لسان مقدم جماعة الصوفية :

« كان يقول :
اذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء »
الى أن يقول :
« كان يقول ان من يقتلنى سيدخلنى الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدماء اذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظى العقيم

فدبت الحياة فيها ، طالت الأغصان

مثمرة تكون فى مجاعة الزمان »

هذا النشيد نجده استيحاء فى الصورة التى قدمها « ماسينيون » لملحمة الحلاجية التى نظمها الشاعر الفارسى الكبير فريد الدين العطار ، وفيها ما يجمله «ماسينيون» فى قوله :

« وهذا المجاهد البطل الذى انتهى بأن قتله الله فى معركة فردية ، فى مبارزة فردية هى جهاد مقدس قد دهن وجهه بالدم المتساقط من أعضائه المبتورة ، حتى لا يبدو شاحب الوجه . والصرخة العليا « أنا الحق » التى فاضت منه مع دمه المراق الذى يسيل ويفيض على العالم حيث كل العناصر المنطلقة تتصارع وتضطرب وتمزق حجاب الافكار ، وتحيى الموتى » .

ومع أن صلاح عبدالصبور استوحى مقال « ماسينيون » موضوع مسرحيته وأشخاصها وأفكارها الأساسية ، الا أننا نقرر أن مثل هذه الأفكار هى مما يشغل « صلاح عبد الصبور » فى أدبه ، ومما يعبر عنه فى شعره الغنائى الذى نشره فى دواوينه ، فحيرة الفنان بين الفكر والفعل ، ومغامرات المتصوفة فى عالم الروح ، والموقف الفنان من السلطة ، وعذابه بين الواقع والمثال .. كل هذه أفكار نجد ترديدا لها فى شعر صلاح عبدالصبور كما نجد ذلك مثلا فى قصيدة « الخروج » التى يقول فيها :

« تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء

ولتنسنى آلام رحلتك

تذكار ما اطرحت من آلام

حتى يشف جسمى السقيم

ان عذاب رحلتى طهارتى

والموت بعثى المقيم » .

ومثل قصيدته « مذكرات الصوفى بشر الحافى » التى يقول فيها :

« تظل حقيقة فى القلب توجعه وتضنيه

ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر

ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه »

وهو يتحدث عن القوى والفعل معلنا أن الفنان يكفيه أن يقول « لأن الريح ان نقلت فقد فعلت » ، وذلك فى قصيدته الطويلة : « أقول لكم » :

« أقول لكم !

بأن الفعل والقول جناحان عليان

وأن القلب أن غمغم

وأن الحلق ان همهم

وأن الريح ان نقلت

فقد فعلت ، فقد فعلت ! »

بل انه يجد أبياتا من قصيدته هذه « أقول لكم » صالحة لأن يبدأ بها نشيد الحلاج حين نزل الى الناس :

« الى الى يا غرباء ، يا فقراء يا مرضى

كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى

الى الى » .

واذن فمثل هذا الموضوع « مأساة الحلاج » صالح لأن يكتب فيه صلاح عبد الصبور بحكم انشغاله بالقضايا التى تثيرها سيرة الحلاج .. ولكن هذه السيرة اذ أصبحت الآن تراجيديا شعرية فحق علينا أن نراها فى هذا الاطار..

ان الحلاج فى المسرحية رجل متصوف يرى ما يتخبط فيه الناس حوله من صور الشقاء والتعاسة ، وهو يدرك تمام الادراك أن هذا الشقاء مصدره الظلم الاجتماعى .. فحين يسأله صديقه الشبلى :

« ماذا تعنى بالشر ؟ »

يجيبه الحلاج :

« فقر الفقراء

جوع الجوعى »

وهو يشعر بالاثم لأنه يهرب فى جحيم الناس تحت مرقعة الصوفية متنعما بجنة القرب من الله ، وهو يكاشف صديقه الشبلى بالألم الذى يسببه له شعوره بالاثم فينصحه

الشبلى ، وهو النموذج التقليدى للمتصوف ، بألا ينظر طويلا خارج نفسه ، وأن يديم النظر فى باطنه ليرى أشجـارا وثمـارا ، وملائكة ومصلين وأقمارا ، وشموسا خضراء وصـفراء وأنهـارا » . فالشبلى يعتقـد أن الانسـان لا يستطيع كفاح الشر الا فى نفسه ، اذ أن الشر قديم فى العالم ، ولا خلاص منه ، وهبنا قلنا ان الشر هو الظلم فمن ذا صنع الظلم ؟

« من صنع الموت ؟
من صنع العلة والداء ؟
من وسم المجذومين ؟
والمصروعين ؟
من سمل العميان »
من مد أصابعه فى آذان الصم ؟
من شد لسان البكم ؟ .»

ويعدد الشبلى ألوان الشقاء التى لا يمكن كفاحها لانها مقدرات الهية ، ويقع الحلاج فى الحيرة ، وهنا يأتى أحـد تلاميذه ليخبره أن السلطة تشك فيه وتراقبه بعد أن علمت أنه أرسل رسائل الى بعض مريديه من أولى الأمر يزين لهم فيها تحقيق العدل . . وربما استثارت هذه الأنباء كبرياء الحلاج وشجاعته ، فأعلن على صديقه الشبلى أنه سينزل الى أبناء الدنيا ، فاذا كانت مرقعة الصـوفية تحول بينه وبين ذلك فها هو يخلعها فى مرضاة الله . .

وهنا نحس أن الحلاج قد خلع نفسـه عن الطريق الصـوفى التقليـدى ، واتخـذ لجهاده صورة أخرى ليست قاصرة على جهاد النفـس بعيدا عن الناس ، وانما هى مجاهدة الشر فى الطرقات . .

ويدس عليـه السـلطان رجالا من الشرطة ينصبون له شراكا من الأسئلة الزلقة ، فحين يقـول الحـلاج للنـاس وهو يعظهم ان الله « متفرق فى الخلق أنورا بلا تفريق » يسـأله الشرطة المتخفون :

« فأنت اذن اله مثله ما دمت بعضا منه !
ويرد الحلاج وقد استثير زهده ، فيفشى سر حبه لله :

« دخلنا الشر ، أطعمنا وأشربنا
وراقصنا وروقصنا ، وغنينا وغنينا
وكوشفنا وكاشفنا ، وعوهدنا وعاهدنا
ـ كفى يا شيخ هذا القول عين الكفر ! »

ويمضى به الشرطـة الى السجن ، فيحاول جماعة الصوفية أن يخلصـوه من بين أيديهم لكنه يأمرهم أن يتركوه ليلقى جزاء افشائه ، وأن يصونوا كلماته . .

ويخشى الحلاج وهو فى سجنه أن يعاقبه الله على افشاء السر بالهجران ، فيدعوه أن يعاقبه فى بدنه ، وحين ينهال عليه السجان بسوطه يطمئن قلبه ، فقد استجاب الله له وعاقبه فى بدنه . . وحين يعرض عليه أحد السجناء أن يساعده على الهرب يرفض لأنه قد ترك لله أن يختار له .

وتصيب الحلاج فى السجن حالة ارتداد غير مبررة حين يحدثه زميله السجين عن ضرورة استئصـال الأشرار فيقـول له الحلاج : بم تعرفهم ؟ ويرد السجين : بتصرفهم ! وهو رد يشبه رد الحلاج على « الشبلى » حين سأله : ما الشر ؟ فقال :جوع الجوعى . . فقر الفقراء
أقول ان الحـــلاج تصيبه حالة من الارتداد والحيرة فيقول :

ـ « يا ولدى
الشر دفين مطمور تحت الثوب
لا يعرفه الا من يبصر ما فى القلب
نحن هنا بضعة مخلوقات فى ركن منزوٍ من الدنيا
أنت . . أنا . . هذا . . حارسنا ذو السوط المتدلى من خاصرته

من فينا الشرير . . ومن فينا الخير ؟
من فينا يســـتأصله سـيفك ، أو يعفيــه يستبقيه ؟ »

ولعل الشاعر بهذه الكلمات يقصد ان يقول ان الحلاج كان ضد العنف ، ولكن كيف نبرر قوله حين سأله السجين :

« ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه ؟ »
كيف نبرر رده :

« هب كلماتى غنت للسيف ، فوقعضرباته
أصـــداء مقاطعهـــا ، أو رجع فواصلهـــا

وقوافيها ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن
تهوى رأس كانت تتحرك

وينتهى هذا الحوار حين يأتى السجان فيعلن للحلاج أن القضاة يطلبونه لمحاكمته بتهمتين الأولى أنه كافر زنديق ، والأخرى أنه يحرض العامة على انتزاع السلطان من أولى الأمر ٠٠ ويأتى مكر السلطان فيعلن أنه يعفو عن الحلاج فيما يتصل بما اقترفه فى حقه ، ويطلب من القضاة أن يحاكموه على ما اقترفه فى حق الله ٠٠ ويصيح شهود الزور من الفقراء الذين رشتهم السلطة ٠٠ « زنديق ! كافر ! فليقتل ، دمه فى رقبتنا ! » ٠

ويحكم القضاة بموته !

***

الحلاج اذن فى المسرحية أحد رجلين ٠٠٠ اما أنه صوفى ذو نزعة عملية اجتماعية ، وهذه رؤية ممكنة بدليل مافى سيرة غيره من المتصوفة أصحاب النزعة العملية ٠٠ واما أنه زعيم من زعماء الفقراء ذو رداء صوفى دينى، وهذه أيضا رؤية ممكنة لأن كل الحركات الاجتماعية التى قامت فى عصره ما كان يمكن أن تقوم الا تحت هذا الرداء ٠٠

فأى الرجلين اختارته المسرحية بطلا لها ؟

الحقيقة أن المسرحية لا ترسم للبطل شخصية مستقيمة واضحة ، ولا تدفعه للسير فى قدر مرسوم حتى النهاية ، بحيث يكون للمسرحية محور واحد أساسى تنبع منه صفات البطل المتعددة ونوازعة المختلفة ٠٠

والمسرحية تبدأ من حيث انتهت الأحداث ٠٠ فهى تصور الحلاج مصلوبا وقد توافد على مكان صلبه جماعات من العامة والمتصوفة والفقراء الذين يعلقون على المشهد ويقومون بذلك بدور الجوقة فى التراجيديا اليونانية ٠٠ ولعل صلاح عبد الصبور قد استوحى هذه البداية من مسرحية « بيكيت ، أو شرف الله » للكاتب الفرنسى « جان آنوى » التى تبدأ بمشهد الملك هنرى الثانى راكعا على قبر «بيكيت» فى انتظار الرهبان الذين سيأتون لجلده بالحبال تكفيرا عن خطيئته فى قتل بيكيت الذى أصبح قديسا ، ويتحدث الملك مع شبح بيكيت الذى يظهر ، ثم تتوالى أحداث المسرحية لتنتهى بنفس المنظر الذى بدأت به ٠

واذا كان مشهد « آنوى » الأول قد أدخلنا بسرعة الى قلب الأحداث فى مسرحيته حين ألقى الضوء بسرعة على جوهر الصراع الذى قام بين الملك الذى يمثل شرف المملكة ، وبين « بيكيت » الذى يمثل شرف الله ، فان المشهد الأول فى « مأساة الحلاج » لا يفعل ذلك بنفس القوة ، لأنه يبدو كما لو كان نشيدا كوراليا فى رثاء الحلاج ٠٠ ولقد كان من الممكن للنشيد الذى ألقاه « الشبلى » أمام الحلاج المصلوب أن يدخلنا فى هذا الصراع الذى قام بين متصوف صامت كالشبلى ، ومتصوف مجاهد كالحلاج حين قال الشبلى :

« يا صاحبى وحبيبى
« أو لم ننهك عن العالمين »
فما انتهيت
قد كنت عطرا نائما فى وردته
لم انسكبت ؟
ودرة مكنونة فى بحرها
لم انكشفت ؟ »
لكن « الشبلى » ختم نشيده بقوله :
« لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوبا الى يمينك »

وهكذا أنهى الشبلى الصراع قبل أن يبدأ ، لأنه قال لنا ان الحلاج لم يمت بخطأ ارتكبه ، وانما مات شهيدا لأن الناس تخلوا عنه ٠٠

هذا المفهوم الذى قدمه المؤلف للحلاج أضعف من احساسنا بالمصير التراجيدى الذى انتهت اليه حياة الحلاج ، هذا المصير الذى يتحتم أن يشارك البطل فى صنعه ، فالبطل التراجيدى رجل عظيم وذكى، ويملك دائما ما يبرر تصرفه، ومع ذلك فهو « يسعى الى حتفه بظلفه » حين يعاند قوى تعارضه وتصارعه وتملك فى الوقت نفسه ما تبرر به موقفها ، ثم تتغلب عليه هذه القوى فى النهاية ٠

يقول « برادلى » عن الكارثة التراجيدية اننا لا نعتبرها شيئا يحدث لأبطال التراجيديا فقط « ولكننا نعتبرها شيئا هم مسببوه ، وهذا يصح على الأقل بالنسبة للأشخاص الرئيسيين ومن بينهم البطل الذى يسهم دائما بقسط مافى الكارثة التى تهلكه » ٠

فاذا انتقلنا الى المنظر الثانى الذى يعرض فيه الشاعر الشخصيتين الرئيسيتين: شخصية البطل الحلاج ، وشخصية « الشبلى » الذى يمثل وجهة النظر المعارضة لدور الصوفى فى المجتمع وجدنا أن شخصية الشبلى أوضح من شخصية الحلاج وأقوى حجة ..

فالشبلى يمثل المتصوف النموذجى ، ذلك الذى يكتم الحقيقة متلذذا بحلاوتها ، شاعرا بالانتصار الذى حققه على نفسه ، فى حين أن الحلاج يمثل نموذجا فى المتصوفين غير واضح لأنه موزع النفس بين حلاوة المعرفة وبشاعة الواقع ..

وما كان أسهل على « الشبلى » أن يفند حجة الحلاج الذى يريد أن ينزل الى الناس ليحارب الشر بأن يذكره بالشر الذى لا يمكن محاربته لانه قدر من الله ، واذن فالشر قديم فى الكون .. الشر أريد بمن فى الكون كما قال الشبلى .. ورغم أن حجة الشبلى تظل قائمة لايستطيع الحلاج ردها ، فقد خلع الحلاج الخرقة ونزل الى الناس ..

وهنا لا نعرف تماما هل يعنى خلع الخرقة أن الحلاج قد قطع ما بينه وبين طريق المتصوفة واتخذ لنفسه طريقا آخر أم انه ما زال يسلك نفسه فى طريق المتصوفين ..

ان ما فهمته من خلع الخرقة هو أن الحلاج ــ رغم أن نفسه ما زالت موزعة ــ قد اختار طريق الفقراء وترك طريق المتصوفين ، ولكن المشهد الثالث يعود فيناقض هذا التصور ، اذ يجعل افشاء الحلاج خطيئته الكبرى ، ثم حين يلقى المشهد الرابع به فى السجن يقول على لسانه كلاما نفهم منه أن الحلاج لم يخلع الخرقة ليتزعم الفقراء وانما ليهجو شرا مطلقا لايتجسد فى انسان ولا فى شىء يمكن أن يكون طرفا فى الصراع ..

والحق أن احساسنا بهذه المراحل فى تطور أزمة البطل ، التى يجب أن تكون عند هذه المرحلة قد تعقدت وتأهبت للحل ، يظل احساسا سلبيا ، غير مشارك ، فلا نحس أن خطيئة البطل خطيئة ، ولا نترقب معه مصيره الفاجع بتلك المشاعر التى ينبغى تصاحب نظارة الفاجعة ..

فالشاعر لم يرشح لهذه الخطيئة بأن يعرض عرضا حيا ، ما فى الطريق الصوفى من طقوس وأصول تجعلنا نحس بأن الافشاء خطيئة كبرى ، كما نحس مثلا بذلك حين يقتل أوديب أباه ويتزوج أمه ، أو حين يقتل « ماكبث » الملك « دنكان » ، أو حين تنكر « جان دارك » الاصوات التى كانت تأتيها من السماء ..

وهنا نقول ان الشاعر حين عرض مأساة الحلاج لم يعرض عصر الحلاج ، وبذلك تركنا نشهد بطله يتعذب ويموت دون أن نشاركه عذابه ، وكأنه مخلوق فى عالم آخر «نتفرج» عليه دون أن ندرى ما فى داخله ..

ان عرض العصر فى مسرحية كهذه المسرحية تقوم عقدتها على حدث ليس واضح المدلول ، وتتناول أبطالا وأحداثا وأفكارا ليست مألوفة هو واجب أساسى من واجبات المؤلف ..

يقول برناردشو فى المقدمة الطويلة الرائعة التى كتبها لمأساته « القديسة جون » .

« وقد حرصت على أن أدع جو العصور الوسطى يشع ويهب بحرية خلال مسرحيتى ، وأولئك الذين يشاهدونها معروضة لن يسيئوا فهم الحدث المفزع الذى تسجله فيحسبونه مجرد حادث شخصى ، وسوف يكون أمامهم ليس فقط الشخوص المرئية والبشرية ، وانما أيضا الكنيسة ، وديوان التفتيش ، والنظام الاقطاعى .. بينما الوحى الالهى يوجه ضرباته المتصلة .»

وكان على صلاح عبد الصبور أن يقدم لنا طبيعة الطريق الصوفى وما يكتنفه من جهاد وآلام ، وطبيعة النظام الصوفى الذى يقوم على فكرة المراتب أو المقامات المأخوذة عن «الغنوصية» والجمعيات السرية بشكل عام .. كما كان عليه أن يقدم لنا ما كان فى العصر الذى عاش فيه الحلاج من نزعات اجتماعية وتيارات فكرية كثيرة وصلت الى حد الثورات والمؤامرات ، فبذلك كنا نفهم الحلاج نفسه ، لا حلاجا آخر عصريا نفرض عليه ان يكون ثائرا اجتماعيا ، أو نرى تصوفه بعين عصرية مستهترة .. ولو كان صلاح عبد الصبور قد عرض لنا هذا العصر لتمكن فى أن يقدم لنا المشهد الاخير تقديما أفضل ..

فالمشهد الاخير فى المسرحية لا يقدم لنا الا محاكمة ظالمة وقضاة ينصبون الأحابيل للحلاج

دون أن نشعر بأنهم يدافعون عن قضية يرون أن « الحلاج » يمثل خطرا عليها، فهم يصارعونه حتى ينتصروا عليه ٠٠ بل لا نشعر أن هذه المحاكمة التيصورها صلاح عبد الصبوربطريقة كاريكاتيرية تمثل طرفا من أطراف الصراع ، أو أنها مؤهلة لمحاكمة الحلاج ، لان الحلاج اذا كان قد أخطأ ـ كصوفي ـ بافشاء السر ، فان غريمه هو الله ، أو جماعة الصوفية وليس قضاة الشرع أو أدوات السلطة ٠٠ الا أن الحلاج كان قد عوقب بالفعل في السجن واطمأن الى أن الله لم يهجره ، واذن فلا وجه لهذه المحاكمة الا أنها انتقام السلطة من الحلاج الذى يغرى الفقراء بالثورة ، وهذا جانب ضعيف في شخصية البطل ٠٠

ولو أن « صلاح عبد الصبور » قدم لناهؤلاء القضاة ، وكلهم سنيون، باعتبارهم غرماء لهذا البطل المتصوف ذى النزعة الشيعية والأفكار المعتزلية لكان هناك وجه لقيام صراع بينهم وبينه ، بدلا من أن يبدو الأمر وكأنه مؤامرة دنيئة لقتل رجل صالح ٠٠ وهذا ما لا يتفق مع طبيعة التراجيديا ٠

واذن فلنا ثلاثة مآخذ رئيسية على المسرحية أجملها فأقول :

ـ ان المسرحية قدمت شخصية الحلاج ، في بدايتها ونهايتها، رجلا صالحا يقتل في مؤامرة دنيئة وهذه ليست هي الشخصية التراجيدية٠

ـ أن هناك محورين متجاورين في المسرحية لا يخدم كل منهما الآخر ، وهما محور الصوفي الذى أفشى السر ، ومحور زعيم الفقراء المتردد٠

ـ وأخيرا أن المسرحية تقدم أبطالها وأحداثها بدون توضيح أو تبرير من ظروف العصر الذى عاشوا فيه ..

***

ومع ذلك فان من الواضح أن صلاح عبد الصبور حاول ما أمكنه في محاولته الاولى هذه أن يقدم لنا تراجيديا ، فيها معظم عناصر التراجيديا ، وأن خرجت « الطبخة » غير ناضجة ٠٠

كما أن «صلاح» في المسرحية يمتلك ناصية الشعر من أول المسرحية الى نهايتها ، فلم يخرج من بين يديه نشيد ضعيف ، أو ثرثرة بلا معنى ٠٠ وان كنت ـ باعتبارى من أهل الولع بالعروض ـ أحب أن أشير الى ثلاثة أخطاء عروضيه وردت في المسرحية ٠٠

الاول في البيت الذى يقول :

« فهى تحب أطباق الحديث في موائد العشاء » (ص ١٠) ٠

فالتفعيلة الثانية من هذا البيت ـ وهومن بحر الرجز ـ قد جاءت على بحر الهزج ٠

وكذلك في البيت الذى يقول :

« أما أنا فانني فضولى بطبعى » (ص١٠)

فالتفعيلة الثالثة من هذا البيت ـ وهو من بحر الرجز أيضا ـ قد جاءت على بحر الهزج كذلك ، وهو خطأ شائع عند كثير من الشعراء، والسبب أنهم يلحقون الوتد المجموع الذى تبدأ به تفعيلة الهزج فيما سبق من نظم البيت باعتبار هذا الوتد تكملة لتفعيله رجز سابقة ثم يبدأون بالسببين الخفيفين الباقيين من تفعيلة الهزج تفعيلة رجز جديدة ، وهكذا يقع الخطأ٠

أما الخطأ الثالث فقد جاء في البيت الذى يقول :

«لأنه يصوغ من تراب رجل فان» (ص٢١)٠

فالتفعيلة الثالثة عن هذا البيت وهو بحر الرجز أيضا ناقصة ٠

على أن الشعر في المسرحية يغص بالافكار المتماسكة ، ويفصح عن نفوس الشخصيات ويتقمص دورها بسهولة ويسر ٠٠ فالمتصوف يتحدث بلهجة ، والقاضى يتحدث بلهجة أخرى، ورجل الشارع يتحدث بلهجة مخالفة٠٠ وهكذا ٠

واذا كان صلاح عبد الصبور قد أغفل عرض العصر في أحداث المسرحية ، فقد أوحى به في لغتها ٠٠ ان لغة المسرحية بايحاءاتها التاريخية قد حملت في المسرحية عبئا كبيرا وقامت به ٠

ومن دلائل موهبة صلاح عبد الصبور المسرحية هذان المشهدان المليئان بالحيوية.. مشهد السجن ، ومشهد المحاكمة .. ان الحياة تدب فيهما كما تدب في أى مسرحية عصرية ٠

وميزة أخرى لعلها تكون من أهم ميزات أى شاعر يتصدى للمسرح ، وهى روح الفكاهة التى لا تغيب عن شاعر مفعم بروح المأساة ٠٠

ان « مأساة الحلاج » ، مهما يكن فيها من عيوب ، بداية تفصح عن شاعر مسرحى موهوب ٠

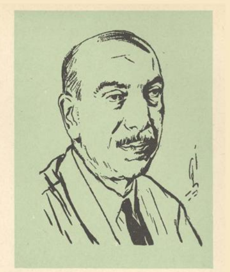


فى علم الاجتماع تعتبر دراسة الجريمة من المداخل الهامة لدراسة حركة المجتمع وماينجم عنها من مشكلات ، كما تعتبر دراسة الأمراض العقلية فى علم النفس مدخلا لدراسة نفسية الفرد وتكيفه فى مجتمعه . وسند هذا المنهج فى كلا العلمين هو ان الانحراف انما هو مسلك اضطرارى فى خلفية من المسالك والاتجاهات التى يصطلح على اعتبارها عادية او سوية او مرغوبة ، فى زمن معين ، وفى موقع جغرافى واجتماعى محدد .

ومن مدخل دراسة الجرائم غير المنظورة التى تحدث فى مجتمع ما ، لكنها لا تصل الى الشرطة أو المحاكم لسبب من الاسباب ، اتجه الدكتور سيد عويس الى موضوع الرسائل التى يبعث بها اصحابها الى الامام الشافعى علهاتكشف عن بعض جوانب الجرائم غير المنظورة . ثم امتدت جبهة البحث الى تحليل لهذه الظاهرة فى اطار حركة تطوير الحياة فى مجتمعنا .

ان الالتجاء الى الأولياء وذوى الكرامات فى الشكوى أو الطلب ظاهرة لا تتفق مع اتجاهات مجتمع يناضل لكى يقرر ويدعم ارادة الانسان فى صنع الحياة ، ويسعى جاهدا ليكون منهج التفكير العلمى والرشد والخبرة وسيلته فى تحقيق أهدافه ومواجهة مشكلاته . لهذا نقول ان امثال هذه الظاهرة من رواسب الماضى . لكننا حين نواجه مطالب التطوير والتغيير لا يكفى ان نقف عند الأمور التى لا نرضى عنها بوصفها بأنها رواسب . ومهمة البحث الاجتماعى ان يتصدى لهذه الرواسب بالدراسة والتحليل فيدلنا : لماذا تظل الرواسب قائمة ؟ واين مواقعها ؟ وما مدى آثارها المعوقة ؟ وهل لبست أثوابا جديدة ؟ ولماذا لم تصل قوى التطوير الى الجيوب التى تحتضن هذه الرواسب ؟ وكيف يمكن ان تمتد أليها على هدى من المعرفة والفاعلية ؟

واذا كانت دراسة الرواسب فى منظور التطوير تمثل جانبا من المسئوليات الرئيسية لمباحث العلوم الاجتماعية حتى تغدو حقيقة فى خدمة المجتمع ، فان الجانب الثانى من مسئولياتها يتمثل فى دراسة قوى التغيير الجديد وابعادها المتزايدة فى آثارها . ومن امثال هذه القوى الجديرة بالدراسة الاجتماعية مجالات التصنيع ، والاصلاح الزراعى ، وتكافؤ الفرص التعليمية ، وتزايد مستوى الطموح ، وجوانب اذابة الفوارق بين الطبقات وغيرها من قوى التطوير فى مجتمعنا التى ينبغى أن تحتل مزيدا من الاهتمام فى الدراسات الاجتماعية . فالدراسة العلمية تعين فى التمكين لهذه القوى من ان تبلغ مداها المنشود ، وتواجه فى ثقة ما اصطلح على تسميته بمشكلات التنمية والتطوير .



وفى نطاق الجانب الأول تقع دراسة الدكتور عويس فى دراسة ظاهرة ارسال الرسائل الى ضريح الامام الشافعى (١) ، وهذه الظاهرة على حد تعبيره « اسلوب ساذج ، اسلوب غير علمى ، اسلوب خلقه نوع من الايمان مبنى على قضايا يؤمن بها هؤلاء الناس ، قضايا تملأ المناخ الاجتماعى الذى يعيشون فيه » ومن واجبنا فى هذه المرحلة من حياتنا ان نوجه عناية خاصة الى حركة واقعنا الاجتماعى وبخاصة حركة التدافع والصراع بين القوى الاجتماعية والفكرية التى تمثل التجديد وتلك التى تمثل الجمود . وتعتبر هذه الدراسة الجادة التى نعرض لها — فيما أعلم — الدراسة العلمية الثانية خلال السنوات الأربع الماضية لبعض ظواهر واقعنا الاجتماعى. وقد سبقها زمنيا كتاب « التفكير الخرافى » للدكتور نجيب اسكندر ورشدى فام .

كتابة الرسائل الى الامام الشافعى :

التفت الباحث بفضل خبرته الى أن فريقا من الناس يبعث الى الامام الشافعى بنوعين من الرسائل .

(١) من ملامح المجتمع المصرى المعاصر : ظاهرة ارسال الرسائل الى ضريح الامام الشافعى ، تاليف د. سيد عويس . (من منشورات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية — القاهرة ١٩٦٥) .

احدهما تلك القصاصات التى يودعها أصحابها «مقصورة» الضريح لكن لم يكن له من سبيل للحصول عليها لانها كانت تجمع وتحرق .

اما النوع الثانى فهو ما يرسل بالبريد الى ضريح الامام بالقاهرة ، وقد تمكن الباحث من الحصول على عدد من هذه الرسائل التى امكن العثور عليها خلال الفترة من عام ١٩٥٢ الى عام ١٩٥٨ ، وبلغ مجموع هذه الرسائل ١٦٣ رسالة . واخذ الباحث هذه المادة ليحللها ويتعرف على قيمتها وما تلقيه من اضواء اجتماعية .

لماذا يكتب الناس الى الامام الشافعى ؟

كان هذا اول سؤال عالجه المؤلف فى الفصل الثالث من كتابه بعد ان أستعرض قصة اختيار موضوع الدراسة وخطة الدراسة ومنهجها فى الفصلين الأول والثانى . وقد اعتمد الكاتب فى الاجابة عن هذا السؤال على تسجيل ما كتب عن الامام الشافعى « على علاته » دون مناقشة ، وبخاصة فيما يتصل بمناقبه ومكانته . وقد افترض الباحث أن ماكتبه الرواة عن الامام الشافعى يمثل « الصورة التى تصل الى اذهان الناس عنه من خلال القراءة أو من خلال الاستماع لهذه القراءة » . ويشير الباحث فى هذا الصدد الى تخصص بعض الأولياء فى النظر فى مسائل معينة ، وربما كان الامام الشافعى فى نظر هذه الفئات من الناس أوسعهم اختصاصا ، وتدخل فى دائرته كما يقول المؤلف من دراسته للرسائل اختصاصات تدخل فى نطاق وزارت الداخلية والعدل والشئون الاجتماعية والعمل والصحة الى جانب وظائف غيبية أخرى كابطال السحر .

أضف الى هذا أن الامام الشافعى قد اتصف بسمات القاضى العادل وهى من اكثر الصفات شيوعا التى ترددت فى التوسل اليه بصورة او اخرى فى المراسلات موضوع الدراسة . ففى اكثر من ٢٨ رسالة خاطب اصحابها الامام بقولهم « يامن حكمت بين أبيك وامك بالعدل » . والواقع أن مكانة الشافعى كامام من ائمة الفقة الاسلامى فى النصف الثانى من القرن الثامن وأوائل التاسع الميلادى قد

حدت ببعض المؤرخين الى ذكر روايات غريبة شبه اسطورية عن مولده وحياته . ففى الرواية التى اوردها ابن خلكان فى وفيات الأعيان « ان ام الشافعى رضى الله عنه رات فى منامها وهى حامل ان نجما خرج من بطنها وله ضوء عظيم فسقط فى ارض مصر .. ثم طار فانتشر فى سائر الآفاق .. فقصت هذه الرؤيا على بعض المعبرين فقال لها : سيخرج من بطنك مولود ويكون من كبار العلماء ، ويخص علمه اهل مصر دون غيرها من البلاد، ثم ينتشر علمه فى سائر الآفاق ، وكان كذلك .. « ومثل هذه الروايات من ظواهر الكتابة عن ائمة العلماء والفقهاء ومشاهير الحكام فى التاريخ الاسلامى ، وهى من قبيل المبالغة والتزيد تعبيرا عن الاعجاب والتقدير . كما ان ظاهرة التنقيص والاغراق فى القدح او التهوين من الاقدار ظاهرة مناظرة ممن يكتبون عن الشخصيات التى لا يظاهرونها فى أمور الدين والدنيا .

التحليل العلمى لظاهرة الرسائل :

وفى الفصول التالية من الكتاب يأخذ الباحث فى تحليل الرسائل على أساس أبعاد مختلفة ، اهمها تحليل المضمون ، ليستشف منها صورا أو علاقات ذات دلالة أو مشيرة الى اتجاهات . ومنهج التحليل من بين المناهج العلمية فى الدراسات الاجتماعية حيث يتصدى الباحث عن طريقه لايجاد علاقات سببية أو لادراك انواع من الترابط والتأثير المتبادل بين عوامل وعوامل اخرى . ومثال للعلاقة السببية حين يجد من يقوم ببحث عن علاقة البطالة وسلوك الابناء وينتهى الى ان بطالة عائل الأسرة يسبب انحرافات فى سلوك الأبناء . وبالمناسبة فان الترف وسفه الانفاق فى حياة الأسرة قد يسبب انحرافات من نوع آخر فى سلوك الأبناء . وحين نبحث عن علاقات ارتباط بين بعض العوامل فاننا لا نستطيع تحديد علاقة السببية لتعقد العوامل وكل ما نستطيع ان نقوله ان ثمة ارتباطا بين الأمية مثلا وبين كثرة انجاب الأطفال أو بينها وبين سوء التغذية .

وفى ضوء هذا المنهج حاول الباحث — بقدر ما اسعفته مادة الرسائل — ان يصل الى بعض الاستدلالات القائمة على اساس التحليل وادراك العلاقات المترابطة . ومن هذا القبيل محاولة الربط بين ورود الرسائل وتواريخها. فقد وردت الرسائل على مدى شهور السنة الهجرية كلها ، لكن مما يلفت النظر ان ٢٦ رسالة من بين ١٦٣ رسالة وردت فى شهور رمضان وتمثل ١ر١٩٪ من مجموع الرسائل ، يليها ٢١ رسالة وصلت فى شعبان بنسبة ٥ر١٥٪ . وعن طريق هذه النسب حاول الباحث ان يربط بين ورود هذه الرسائل فى شهور معينة « والدلاله المعنوية » لبعض شهور السنة الهجرية عند المسلمين .

وكذلك محاولة الباحث الربط بين الرسائل والاماكن المرسلة منها . الرسائل المدروسة جاءت من ١٥ محافظة فى الجمهورية العربية المتحدة ويستدل من التحليل أن « الاغلبية الساحقة » من الرسائل اتت من الوجه البحرى (٦٨ رسالة بنسبة ٢ر٤٧٪) ، ومن الوجه القبلى ٦٧ رسالة أى بنسبة ٥ر٤٦ ٪، أما عدد الرسائل التى وردت من محافظات القاهرة والاسكندرية وبور سعيد ودمياط فلا تزيد عن تسع رسائل أى بنسبة ٣ر٦ ٪ . ومن الصعوبات التى تصادف المفسر للنتائج الاحصائية دلالة الفروق بين هذه النسب وقيمتها فى التعرف على اتجاهات عامة مرتبطة بالزمان او المكان ، فالفرق بين محافظات الوجه البحرى والقبلى رسالة واحدة أو ٧و ٪ فى لغة الاحصاء مما لا يجعل لها دلالة احصائية . ويرتب الباحث نصيب المحافظات من هذه الرسائل فيجد ان اكبر نصيب لمحافظة الفيوم ، تليها محافظة الغربية ثم المنوفية وبنى سويف والشرقية واقلها محافظات الاسكندرية وبورسعيد والبحيرة وقنا . ولعل مادة الرسائل نفسها لم تمكن الباحث من تقديم فروض لهذا الترتيب أو لربطها بتفاوت بين المحافظات على اساس التعليم او العمران المدنى ونمط الحياة الريفية او ازدحام السكان او مصادر الثروة والدخل او غير ذلك من العوامل الاجتماعية المؤثرة .

تحليل المضمون : رسائل الشكاوى :

يمثل تحليل الرسائل على اساس مضمونها

ومحتواها اهم وامتع جوانب الدراسة التى نعرض لها ، ذلك أنها تمثل أنواع المشكلات التى سعى هؤلاء الناس الى توصيلها الى الامام الشافعى . وقد ضاع نتيجة لطبيعة الرسائل عنصر هام من عناصر الدراسة وهو عنصر المهنة والمستوى الاقتصادى والاجتماعى لمرسليها. ولهذا العنصر اهمية فى القاء اضواء كاشفة على نوع الفئات الاجتماعية التى تبعث بهذه الرسائل . ورغم هذه الصعوبة فان الباحث قد استطاع ان يستشف من محتواها ان غالبية مرسليها « من اعماق الريف المصرى » ممن يقومون بأعمال زراعية ، وان مستواهم الاقتصادى والثقافى يمثل مستوى سواد اهل الريف . كذلك يتجه الباحث الى الاعتقاد بأنهم لا ينتمون الى عائلات قوية . ويدعم هذا الاستنتاج لمكانتهم المتواضعة بعدم قدرتهم على رفع شكاواهم ومطالبهم الى الجهات الرسمية ، والى اصطناعهم عبارات التحقير لانفسهم كقولهم فى الرسائل « من العبد الفقير » أو « الولية الغلبانة » ، وان كانت مثل هذه الصياغة تقليدية فى اسلوب الكتابة او مخاطبة الاولياء.

وقد قسم الدكتور عويس مضمون الرسائل الى قسمين :

رسائل تحوى شكاوى ضد أشخاص .

ورسائل تحوى طلبات عامة أو محددة يتوسلون لتحقيقها .

وفى الرسائل التى تحمل شكاوى حدد الباحث اربعة انواع لها :

اولها : شكاوى بسبب الاعتداء على الأموال ، وهى أكثر الانواع شيوعا . ويدخل ضمن هذا النوع شكاوى من سرقات عينية كسرقة ديوك رومى وبرسيم تقاوى وغاز وسمن ودقيق ودجاج ومصوغات . ولعله من المفيد ان نقدم للقارىء طرفا من شكوى عن احد السرقات العينية حيث يقول الشاكى « انى زارع فدانين الا ربع بالناحية بلدنا واشخاص من الناحية بلدنا بيدعوا انهم خفر انما هم اجرام بأخذوا الخفر حسب طلبهم ومفروض منهم على كل فدان فى خفر القطن كذا وخفر الذره كذا حسب ما يرضيه ضميرهم السيىء ... وبيدعوا انهم من عائلات كبيرة وماحدش يقدر يعاقبهم ولايفوت لهم على طرف اعنى الزراعة اصبحت فوضى عندهم ... »

ويدخل فى هذا النوع حسب تصنيف الباحث سرقة النقود وعدم الوفاء بالدين . وفى احدى الرسائل يقول الشاكى « ... ان المذكور اعلاه أغتالنى فى مبلغ ٩٠٠ تسعمائة قرش صاغ وطالبته مرارا يماطل ولم يدفع .. ولكونى رجل من حملة القرآن الشريف لم يكن لى جاه الا الله وسركم الذى عم الكون ... » ويدخل فى هذا النوع شكاوى من هجوم على منزل او دكان ومن اتلاف مزروعات وتسميم مواشى .

وثانى انواع الشكاوى من الاعتداء على الاشخاص بالضرب او السب .

وثالثها حسب نسبها المئوية من مجموع الرسائل شكاوى مرتبطة بالعلاقات والمشكلات فى نطاق الاسرة .

ورابعها شكاوى مرتبطة بالعمل .

وقد اورد الباحث بنصوص هذه الرسائل ، وصورا زنكوغرافية لعدد منها ، سواء ما اتصل منها بالشكاوى أو الطلبات .

ولا بأس هنا من اشارة خاصة الى تقسيم الرسائل الخاصة بالشكاوى فى نطاق الاسرة فمنها رسائل من احد الزوجين ضد الآخر نتيجة الطلاق او المعاملة القاسية وما يترتب عليه من خراب البيت ، وهناك رسالة رجل يشكو من ان زوجته تتزين للغير . وفى رسالة من زوجة « وهل يصح أن أعيش فى الحرام وأنا معى خمسة ولاية ، واذا سبتهم لأبوهم يلزمنى وزر واذا عشت معه يلزمنى وزر .. والامر مفوض لله ولك يا صاحب هذا الضريح ... انه فلان (زوج مرسلة الرسالة) ظلمنى ظلومة فى المنزل واتهمنى فى المعيشة لانى مبذرة فيها .. بل هو آكل حقى وحق اولادى ... وآكل عرق ابى ... وكل من يطوله منه ياكله ولا يعطه » .

ومن الشكاوى فى نطاق الاسرة شكاوى النساء ضد زوجة الابن ، والشكاوى من عمل الاسحار والارغام على الزواج . والواقع أن هذا النوع من الرسائل يفصح عن جانب خطير مما تتعرض له حياة بعض الاسر من تفسخ

الدكتور سيد عويس

◆ ولد سنة ١٩١٣

◆ حصل على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية سنة ١٩٤٠ .

◆ حصل على درجة الماجستير فى علم الاجتماع والانثربولوجيا سنة ١٩٤٥ .

◆ حصل على درجة الدكتوراه فى علم الاجتماع والانثربولوجيا سنة ١٩٥٦ .

شغل وظائف :

◆ مدير مؤسسة الاحداث الجانحين بالعباسية .

◆ مدير مكتب الخدمة الاجتماعية لمحكمة الاحداث .

◆ مفتش اجتماعى بوزارة الشئون .

◆ رئيس وحدة بحوث الجريمة والاحداث بالمركز القومى للبحوث الجنائية بدرجة خبير أول .

◆ سكرتير فنى المركز القومى للبحوث الجنائية .

◆ له عدة كتب ومؤلفات منها : مذكرات يوغوسلافيا ، من ملامح المجتمع المصرى المعاصر ، الخلود فى التراث الثقافى المصرى ، الخدمة الاجتماعية ودورها القيادى فى مجتمعنا الاشتراكى المعاصر ، السرقة عند الاحداث ، ظاهرة النشل فى محيط الاحداث والنساء والرجال ، ظاهرة الرشوة ، الشباب الجانح .

◆ جاء فى تقرير ترشيحه عن كتابه « من ملامح المجتمع المصرى المعاصر » ان « منهج الكتاب علمى يستند الى التحليل الاحصائى ومنهج تحليل المضمون والتفسير العلمى الدقيق فى ضوء الفروض التى افترضها واستطاع ان يتحقق من صحتها . وللكتاب قيمة علمية ممتازة وهو بحث اصيل مبتكر تظهر فيه الدقة والقدرة على البحث ، كما انه يضيف الى العلم شيئا جديدا بما استطاع ان يكشفه من حياة المصريين واعتقاداتهم وقيمهم » .

وقلق الى جانب أنواع من العلاقات الشائكه والقابلة للانفجار بين أفراد الاسرة الواحدة بين بعض الفئات الاجتماعية .

رسائل الطلبات :

اذا كانت الشكاوى للرؤساء أو الأولياء ظاهرة من ظواهر حياتنا فان الطلب ظاهرة مناظرة لها أيضا . كذلك الحال فيما تعكسه رسائل القوم الى الامام الشافعى . ففى كثير من الرسائل يطلب مرسلوها طلبات عامة او طلبات محددة من الامام . وقد قسم الباحث هذه الطلبات الى الطلبات بالانتقام وطلبات الحكم العادل الى جانب طلبات أخرى متنوعة . ومما يلفت النظر أن طلبات الانتقام تمثل اعلى نسبة فى الرسائل حيث تبلغ ٤٠,٦٪ ويطالب اصحابها بالانتقام من المشكو فيهم عن طريق اصابات جسمية كالشلل او العمى او الكساح او عن طريق الموت والهلاك أو عن طريق تخريب الديار أو الانتقام من الأولاد الى غير ذلك مما تمليه نزعات الحقد السائدة نتيجة شعور مكبوت بالحيف وضيق الحيلة . ومن امثلة ذلك الرسالة التى يطلب صاحبها حكما « مشمولا بحضرة النبى صلى الله عليه وسلم وخلفائه الكرام ... وكل ولى فى الارض والسماء يحضروا قضيتى ويكون ذلك الحكم مشمولا بالنفاذ بالدمار والخراب والمرض والموت والهلاك .. »

وفى صياغة بعض الرسائل أيضا طلبات باحقاق الحق واصدار الحكم العادل والتصرف فى المعتدى حسبما يرى الامام ومنع المعتدى من الاستمرار فى الاعتداء . وفى رسالة جاء ما يلى « تحقق لنا يا قاضى الشريعة بيننا وبينهم ومن فضلك نرجوك ياسيد السادات تعرفهم الا (الذين) أخذوا القطن ويوجولنا (ويجيئون لنا) ويقولم (ويقولون) خدوا الفلوس بتاعتكم أهم انتم مظلومون » .

وبعد فان مادة الكتاب فيها مغاز كثيرة للمشتغلين بالدراسات الاجتماعية والنفسية والقانونية بل وللمشتغلين بدراسات الأدب الشعبى . وهى اذ تبدو رسائل الى الامام الشافعى الا أنها تبرز بعض المظاهر والمواقع الاجتماعية فى مجال الجرائم غير المنظورة ، فضلا عن انها تكشف لنا عن وسيلة من وسائل التنفيس التى تلجأ اليها بعض الفئات غير الواعية فى محاولة الوصول الى حل مشكلاتها أو وتخفيف ضائقتها . ولا يسعنى أخيرا الا أن أهنىء الباحث على هذا الجهد الاصيل الذى يعتبر معلما من المعالم فى بحوثنا الاجتماعية والذى استحق تقدير الدولة له .



جوائز ..
الدولة ..
التشجيعية ..

صلاح عبد الكريم فنان الحديد "الخردة"

بقلم : حسين بيكار



انسان العصر .. حيث يتحول الانسان الى آلة .. والآلة الى انسان

فجأة .. وبلا مقدمات .. أحست نفسه بحنين جائع الى الصراع العنيف مع أشد الخامات عنفا وصلابة ..

لقد استطاع أن يغزو جميع مجالات الخلق والابداع من تصوير ، وتصميم زخرفي ، واعلان ، وخزف ، وديكور مسرحي وسينمائي ، وأن يطوع جميع وسائل التعبير التشكيلي من أصباغ وفراجين وصلصال ومساحيق وعجائن ، وأن يخضع أكبر المساحات وأضخمها للمساته وانطباعات خياله .

كان يلون ، ويصمم ، ويبنى ، ويشكل الطين ، ويصنع الخزف .

وكانت جميع هذه الوسائل تستجيب لاملاءاته دون عناد .

لقد استطاع أن ينتصر عليها جميعا ، وأن يتفوق فيها جميعا ، وأن يحصل على انتصارات باهرة فى جميع المسابقات التى اشترك فيها محليا ودوليا .

ومع ذلك ... كان يشعر بالنقص .

كان يراوده شعور بعدم التكامل ، يقلق باله ، ويهز كيانه ولا يرضى طموحه .

ان معركة الخلق يجب أن تشترك فيها جميع الحواس والملكات ، حتى تكتمل جميع مقوماتها ..

لم تكن قوة بنيانه ، ومضاء عزيمته ، ترضيان الا بالعمل المضنى الشاق ، الذى يسيل العرق ، وينهك البدن ..

لقد خاض معركة الفكر والخلق بنجاح .. غير ان طموحه أبى عليه الا أن يثبت تميزه الرجولى بالتعامل مع أشد الوسائط صلابة وعنادا ..

ووجد فى النحت ضالته المنشودة ، ومنافسه العنيد ..

انه شىء أقوى منه يريد أن يتحداه .. وهو يقبل هذا التحدى بشجاعة بطولية ، وينتظر من منافسه المجهول أن يحدد الميدان ، ونوع السلاح ..

ولم يطل انتظاره ..

فقد جاءه الجواب فى شكل أصداء خافتة تأتى من بعيد تحمل اليه هذا الجزء المثير من الآية الكريمة « وانا له الحديد » ..

وأخذت صورة « النبي داود » تتجسم أمام عينيه ، وتداعب خياله وهو يشكل الحديد بأنامله ، ويصنع منه الدروع والسيوف بمهارة صـــانع حاذق ، وفنان بارع ، وكأنه يتسلى بتشكيل قطعة من الصلصال اللين المطواع ..

واختفت الصـورة تحت أطبـــاق العقـل الواعى ، لتترك وراءها ضبابا صـوتيا واهيا من خليط من دوى المطارق ، وهدير المعادن ، وفحيح اللهب ، وطقطقة الشرر .. أحاط به كالسحابة الرعدية واستحوذ على جميع حواسه وتفكيره ..

وشعر بنوع من الظمأ القاتل يجفف حلقه .. ظمأ لا يرويه الا ذوب الحـديد ، ولسع الشرر ..

ويتضخم هذا اللفظ العنيد « الحديد » أمام الفنان المكتنز البدن ، القوى البنيان ، الحاد النظرات ، الفولاذى الارادة ، كمنافس خطير يستفزه ويستثيره ، ويستحثه على أن يتقدم ويقتحم الميدان ..

وقادته أقدامه الى ســـوق الحديد الخردة بوكالة البلح ..

وهناك اصطدم بواقع أكثر مرارة من ظمئه القـــاتل .. لقد اصطدم بشبح الموت يقف بهامته البشعة فوق أكوام الحديد ..

رأى الأشلاء الصلبة ترقد خامدة فى هذه المقبرة بلا حركة .. بلا حياة .. وكانت من قبل أجزاء من محركات عملاقة ، وآلات هادرة ، تحرك الموتورات وتدير المصـــانع والتوربينات وتدفع السيارات ..

كانت تملأ الدنيا صخبا وضجيجا وحركة .. فاذا بها تتوقف الى الأبد ، وتصبح كومة هامدة تخيم عليهـــا كآبة ســـوداء قائمة مقبضة ..

وغاصت فى أعماقه دمعة مشفقة حزينة ..

ان الفناء أقوى من الحديد .. والموت أقوى من كل شىء ..

ولم يرض أن يرى بصمات الموت تضع حدا لاستمرار الحياة وأن يكون العدم نهـاية كل شىء ..

ان الحياة يجب أن تنتصر ، والوجود يجب أن يقهر العدم ..

وفجأة ..

صلاح عبد الكريم

يثب أمام عينيه خاطر مجنون .. طغى على رغبته الملحة فى تحدى الحديد والصلب ..

لماذا لا يتحدى الموت ؟؟ ..

ولماذا لا يتصارع مع الفناء ؟؟

أليس الفن عملية خلق .. وبعث ؟؟؟

لقد جرب عملية الخلق فنجح فيه ، فلماذا لا يجرب عملية البعث أيضا ..؟؟

لماذا لا يعيد الحياة الى هـذه الاشلاء التى ترقد فى مقبرتها جامدة بـــلا حراك ، هامدة يعلوها الصدأ ، مستسلمة لمصيرها المؤلم الذى سيلقى بهـــا فى أفران الانصهار ليحيلها الى ألواح خرساء ، وكتل صماء ؟؟..

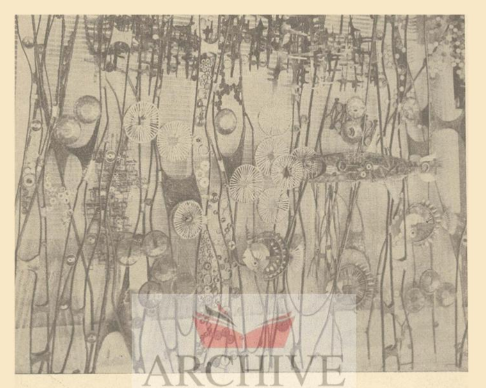
وتحول الدافع الفريزى الى هدف فلسـفى أخذ يلح عليه ليجعل منه نقطة انطلاق لعمل ابداعى فيه جميع مقومات الخلق والبعث .

وراح يفترف من هذه الاكوام المتناقضة التى تنتمى الى نوع معدنى واحد ، دون أن يجمعها رابط وظيفى من أى نوع ..

تروس ، أسلحة ، مفاتيح ، مســـامير ، « رولمان بلى » ، سلاسل ، جنازير ، مفكات ، مفصلات ، معالق ، مقابض ..

تنـــافر شـكلى ووظيفى ، ومظهر فوضوى متفكك ، يزيد المشكلة تعقيدا ، ولكنه يقوى من حرارة التـحدى ، ويزكى لهيب المعركة

وهنا يبدأ دور الفنان الخلاق ، عندما ينفخ نفخة حياة فى الاشلاء المتنافرة . فيحيلها الى أعضـــاء حية ، تتحرك وتتلاقى ، وتتجمع ،



لحن زخرفي .. مستوحى من أعماق البحار ، يزين قاعة الطعام بفندق فلسطين بالاسكندرية ، استحق عليه الفنان صلاح عبد الكريم الجائزة التشجيعية فى النحت الزخرفى هذا العام ..

وتحتل مكانها المرسوم لها لتقوم بدور تشكيلى جمالى رائع... تحت ومضات الشعلة الزرقاء المنبعثة من جهاز لحام الاكسوجين ...

ويتحول السلك الرفيع الى شريان ، والترس الى مفصل ، والملعقة الى ضلع ، والحلقة الى حدقة عين ، والمسمار الى هدب ، والمضخة الى قلب ..

وينتظم هذا كله فى كيان فنى متناسق ، يخضع لمنطق جمالى له شكل ومضمون وهدف .. ويتميز بالوحدة والترابط والاتزان وصلابة البناء ، وقوة التعبير ..

وهكذا يرد الفنان الى المهملات اعتبارها ، ويعيد الحياة الى الحديد والخردة ، وكأنها عودة الروح فى عوالم علوية فى هيكل أبهى ، ومقام أسمى ..

ولاول مرة يخصص المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب الجائزة التشجيعية فى الفنون التشكيلية هذا العام من أجل « التصوير والنحت الزخرفى » .

وكان الفنان « صلاح عبد الكريم » المتعدد الجوانب والمواهب احد الذين رشحوا لهذه الجائزة من بين عدد غير قليل من الفنانين من مختلف التخصصات .

ولقد فاز « صلاح عبد الكريم » بالجائزة التشجيعية هذه المرة ايضا ، كما فاز من قبل بالجائزة التى رشحته للسفر الى أوروبا فى بعثة دراسية مدتها خمس سنوات ، سنة ١٩٥٣ ، وبالجائزة الاولى فى مسابقة «سان فيتو رومانو» للمناظر الطبيعية بروما سنة ١٩٥٦ ، وبالجائزة الاولى فى مسابقة الاعلانات السياحية بايطاليا فى نفس العام ، وبالجائزة الاولى للانتاج الفنى بالجمهورية العربية

المتحدة سنة ١٩٥٧ ، وبالجائزة الاولى فى النحت من بينالى الاسكندرية سنة ١٩٥٩ ، ... وجائزة النحت الشرقية من بينالى سان باولو بالبرازيل سنة ١٩٥٩ والجائزة الاولى المحلية لمسابقة « جوجنهايم » العالمية فى التصوير سنة ١٩٦٠ ، ثم على وسام الاستحقاق من الطبقة الاولى فى الفنون سنة ١٩٦٤ من أجل تفوقه فى هذه المجالات جميعا.

ولقد اختارت لجنة التحكيم من بين الاعمال التى تقدم بها الفنان ، العمل الزخرفى المعدنى الذى يزين مطعم فندق فلسطين بالاسكندرية، المستوحى من الحياة فى أعماق البحار ..

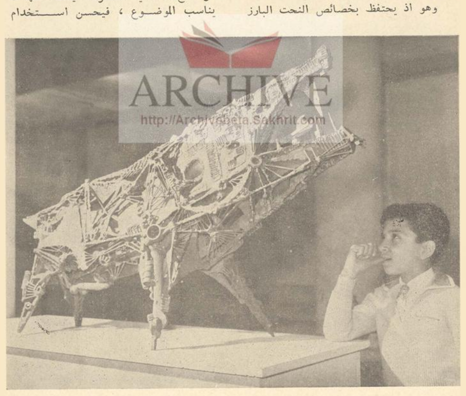
فقد استغل الفنان جميع خبراته الزخرفية والنحتية فى تأليف هذا الحاجز المعدنى الشفاف الرشيق الذى يتوسط قاعة الطعام بالفندق ، ويتخللها كنسمة ساحلية ملطفة منعشة ...

وهو اذ يحتفظ بخصائص النحت البارز من حيث تكامل التصميم الذى يغطى المسطح الثنائى الأبعاد الا أنه يستعير من البعد الثالث بعض خصائصه ليضفى على تاليفه عمقا طفيفا يحقق به المعنى المجازى الذى يرتبط بأعماق البحر فى تشكيل غاية فى الذكاء واللباقة ..

ويستوحى الفنان عناصر موضوعة من صميم البيئة المقام عليها هذا العمل الفنى حتى يتلاءم مع الاطار الذى يحيط به ويعايشه ...

فوقوع الفندق بالقرب من ساحل البحر أوحى اليه باستعارة عناصره البحرية من أسماك وأصداف واعشاب وشعب مرجانية فى تأليف ذلك اللحن الزخرفى الرقيق رقة نسائم البحر ، الشفاف شفافية مائة .

والفنان لاينسى فى التأليف النحتى أصدقاءه من قطع الحديد الخردة فيلتقط منها ما يناسب الموضوع ، فيحسن استخدام



صيحة الثور .. احدى روائع صلاح عبد الكريم من قطع حديد خردة .



اللمسات السحرية من اللهب الأزرق، تعيد الحياة الى قطع الحديد « الخردة » المتنافرة .

الاسياخ الحديدية فى التعبير عن الاعشاب المائية التى تتمايل وتتراقص برشاقة مع التيارات المائية وهى صاعدة فى تسامق رشيق .. كما يحسن استخدام التروس والحلقات الحديدية الدائرية الشكل فى التعبير عن الفقاعات الهوائية التى تنبثق من افواه السمك فتقوم الى جانب دورها التشكيلى ، بربط العناصر المتفرقة وجعلها أكثر تماسكا ...

وهو يخضع التكوين العام لايقاعين رئيسيين ، فبينما تقوم الاعشاب بدور الايقاع المسترسل الصاعد تقوم الاسماك والفقاعات بدور الايقاع المستدير ..

ولاينسى الفنان ايضا أن قاعة الطعام تعتبر الاطار الدائم الثابت لهذا العمل التجميلى ، فيستعين ببعض أدوات المائدة كالملاعق والشوك والسكاكين ، ويضيف بعض رقائق النحاس اليها ويستخدمها فى تشكيل الاسماك التى تسبح فى هذا الفراغ الجميل فترسل ومضات لامعة خفاقة عندما تنعكس عليها الاضواء فتوحى بذلك البريق الشاعرى الذى تعكسه الاجسام الصدفية عندما يلامسها شعاع من نور ويضيف الى التكوين ايقاعا ضوئيا جديدا ليتعادل وقتامة الحديد المعتم ..

صلاح عبد الكريم

- ولد سنة ١٩٢٥ .
- حصل على دبلوم كلية الفنون الجميلة بالقاهرة سنة ١٩٤٨ .
- حصل على دبلوم المعهد التجريبى للسينما بروما سنة ١٩٥٨ .

شغل وظائف :

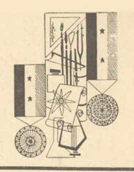
- استاذ مساعد بكلية الفنون الجميلة .
- استاذ غير متفرغ بمعهد المسرح .
- استاذ غير متفرغ بمعهد السينما .

نشاطه :

- ارسل فى بعثة الى فرنسا عام ١٩٥٣ لدراسة فن ديكور المسرح والاعلان والتصوير ثم الى ايطاليا لدراسة فن ديكور السينما والخزف .
- عرضت اعماله فى معارض مصر المتجولة فى ايطاليا والمجر والنمسا وتشيكوسلوفاكيا والمانيا وسويسرا ويوغوسلافيا وفرنسا .
- اقام جناح ج.ع.م. فى معرض سياتل بامريكا ، وكذلك معرض نيويورك الدولى ، واسبوع ج.ع.م فى ديزبورج بالمانيا الغربية عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥ .
- له انتاج فنى فى فن النحت والتصوير والديكور المسرحى والتصوير والنحت الزخرفى بالاضافة الى العديد من الكتب والمطبوعات السياحية والاعلانية .
- جاء فى تقرير ترشيحه عن لوحته « قاع البحر » ان اسلوبه « يتميز بالشاعرية التى تتحقق من خلال التنويع فى المسطحات والخطوط المنفذة من الحديد ومن بقايا القطع المعدنية التى ساعدت على عمل تشكيلات زخرفية مبتكرة تتوافر فيها القيم الجمالية .. وهو بهذه الوسيلة قد اضاف الى فن النحت الزخرفى جديدا فى استعمال الخامة مع مراعاة القيم الفنية التشكيلية الرفيعة » .

وهكذا ، ينجح هذا العمل الايقاعى فى اشاعة الراحة النفسية من حيث شفافيته ، ورقته ، وتوافق عناصره وتكامل حركاته وأحجامه واتجاهاته واشعاعاته ومواقعه ..

انها افتتاحية مرئية شجية اللحن .. وطبق تشكيلى فاتح للشهية .. غنى بعناصره، انيق فى اخراجه ، يحسن استقبال ضيوف قاعة الطعام ، ويرحب بهم فى جو شاعرى مريح بعيدا عن التكلف المصطنع .



محمد رضوان .. ومحمد عبد القادر

وجائزة الدولة التشجيعية فى فن الخط العربى

سيد ابراهيم

من أهم الفنون الجميلة التى تميزت بها البلاد العربية والاسلامية فنون الخط العربى والزخارف العربية التى فتنت رواد الشرق من جميع أنحاء الدنيا فراحوا ينوهون بما بهرهم من تلك الروائع الممثلة فى كتابة وزخرفة المساجد والمصاحف والكتب ٠

والخط العربى مستمد من الخط الكوفى ، والكوفى مستمد من الخط الحيرى أو الأنبارى وخطنا العربى فن ، وأداة ٠٠ أداة للقراءة وفن جميل ، والنفس البشرية ميالة للفن فى كل زمان ومكان ، والاسلام فى أول ظهوره لم يكن يستريح للفن التصويرى لأنه يذكر قوما حديثى عهد بالتوحيد ، يذكرهم بحياة الوثنية الأولى التى كانت تعج بالأصنام والأنصاب ، بيد أن الحس الفنى ، وله فى طبيعة النـاس قوة الغريزة ، أخذ يبحث لنفسه عن مجالات أخر كان من أبرزها الخط العربى ٠ أقبل المسلمون على هذا الفن الرفيع اقبالا شديدا لا فرق بين خاصتهم وعامتهم ، واتخذوه أداة وفنا رفيعا يجودون به مصاحفهم ويزينون به مساجدهم ويقيدون به روائع حكمهم ومأثور أقوالهم ، فتنوعت أشكاله وتعددت أنواعه الى ما يقرب من العشرين نوعا فى العصر العباسى، مما جعل الوزير أبا على بن مقلة يحصر هذه الأنواع ويستخلص منها أنواعا ستة هى : خط الثلث والنسـخ والرقاع والتعـليق ، والريحانى ، والمحقق ٠ ولما سـقطت الخلافة العباسية وانتقلت من بغداد الى مصر ، انتقل الخط والكتابة اليها ، وقد بلغ الخط العربى فى عصر المماليك مبلغا عظيما ، كما يشاهد ذلك فى مساجدهم : كجامع المؤيد والغورى ، ومصـاحفهم المحفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة ومكتبة الأزهر المحلاة بأبدع أنواع الزخرفة ٠

ولما فتح السلطان سليم العثمانى مصر ، وانتقلت الخلافة الاسلامية الى الأتراك ، نقلوا الى بلادهم جمهورا من أفذاذ الأساتذة المتفوقين من المصريين ، وازدهر الخط فى عهدهم أيما ازدهار ، وأضـافوا اليه أقـلام الديوانى والرقعة ٠



ثم دار الزمن دورته ونفخت نهضة الشرق الحديثة من روحها فى عهـــد الثورة ، وبدت طلائع نهضه فنية مبشرة بمستقبل لهذا الفن العــربى الجميل ، وقامت الدولة بتشجيع المشتغلين به ، وكثرت المعاهد التى تخصصت فى نشر هذا الفن وكتابته وتعليمه فى جميع أنحاء القطر ، التى يؤمها الآن طلاب من جميع أنحاء العالم العربى والاسلامى ٠ كما رصدت الدولة للمتفوقين فيه الجوائز التشجيعية ٠

وكان ممن فاز بجائزة الدولة التشجيعية لعام ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ الاستاذ محمد رضوان ، وتلميذه الاستاذ محمد عبد القادر عبد الله . أما لجنة فحص الانتاج المقدم لنيل الجـــائزة التشجيعية فى الخط العربى فكانت مكونة من الاساتذة : يوسف كامل ، وأبو صالح الألفى، وأحمد يوسف ، والدكتور اسماعيل مصطفى اسـماعيل ، وبدر الدين أبو غازى ، وسيد ابراهيم ، وعبد السلام الشريف ؛ ومحمد على المطاوى ٠ وقد عقدت سبعة اجتماعات لعملية العرض الذى أسفر عنه ترشيح الاستاذ محمد رضوان على لأنه أثبت يدا أقوى ، واجادة بما يتفق مع قواعد الخط العربى من حيث أصالته الفنية وسلامة سيره وتناسب أجزائه كلمات وحروفا ، وهذا يدل على رسوخ محمد رضوان فى الخط العربى كخطاط مارس هذا الفن العربى عمرا طويلا أكسبه تمكنه من الاجادة والاحسان





عن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه
بسم الله الرحمن الرحيم
وبه نستعين ونستجير وهو ولي التوفيق ونعم الرفيق
أبو بكر
عمر
بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين الرحمن
قال النبي صلى الله عليه وسلم لعلي كرم الله وجهه ما أول
نعمة أنعمها الله عليك قال: أن خلقني
ذكراً ولم يخلقني أنثى قال ثم ماذا
قال فما الغنى قال: رضى النفس بما
قسم الله جل وعز وإن قل وإنما الغنى غنى النفس
قال فما الفقر قال: شره النفس في كل شيء. صدق المتبع.
عثمان
علي
وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين
حسن
حسين
نمقه محمد عبد القادر الخطاط بالمساحة والمدرس بمدرسة تحسين الخطوط الملكية ١٣٦٥

كما كان له الفضل فى انشاء مدرسة تحسين الخطوط العربية ، وتخرج على يديه كثيرون من الطلبة الذين علمهم هذا الفن · وقد نوهت اللجنة كذلك بالامتياز الظاهر فى الاعمال التى تقدم بها الاستاذ محمد عبد القادر عبد الله من مقـــدرة وتمكن فى الأداء ، وجمال فى الاخراج ، وأوصت بتدبير جائزة أخرى له ·

وقد استجاب المجلس لرأى اللجنة ومنح الجائزة التشجيعية لكل من السيدين : محمد رضوان على ، ومحمد عبد القادر عبد الله ·

والاستاذ محمد رضوان على الذى يبلغ من العمر ٨٦ عاما قضى منها ٤٤ عاما فى خدمة هذا الفن الجميل تلقى الخط العـــربى فى الأزهر الشريف على المرحوم الشيخ على بدوى وهو من تلاميذ المرحوم محمـــد مؤنس امام الخطاطين فى مصر · ثم أخذ الاستاذ رضوان بعد ذلك فى دراسة كتابات أئمة الخطاطين الأتراك مثل الحافظ عثمان وعبد الله الزهدى ومحمد شفيق فبلغ بعدها الى هذا المستوى الرفيع من الخط العربى · وقد كتب الكثير من اللوحات الفنية التى تبرز قدرته وتمكنه من هذا الفن الجميل وفى لوحته (كتب ربكم على نفسه الرحمة) مدى أصالته وقوة روحه الفنية التى تتجلى فى هذه الكتابة الرائعة ·

لقد وقف حياته لهذا الفن فقام بتعليمه فى المدارس الابتدائية وكان له الفضل الأول فى انشاء مدرسة تحسين الخطوط العربية فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٢٢ واختار لها كبار الخطاطين وأخذ الخط بفضل هذه المدرسة ينتشر فى أنحاء الجمهورية فخرجت المئات من الخطاطين الذين برز الكثير منهم أمثـــال الاستاذ محمد عبد القادر الذى نال هو الآخر جائزة الدولة التشجيعية ولم يتوقف أثر هذه المدرسة على

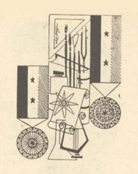


الجمهورية العربية وحدها بل تعداه الى البلاد العربية والافريقية حيث تخرج فيها الكثيرون من بغـــداد وسوريا ولبنـــان والحجاز وتركيا وليبيـــا وبلاد المغـــرب والسودان والحبشة والفلبين وغيرها ·

وسيكون لجـــوائز الدولة التشجيعية أكبر الأثر فى اقبال الكثيرين على هذا الفن الجميل واعادة مجده الزاهر ·

ويرى الاستاذ رضـــوان فى الخط العربى الرابطة القـــوية بين أبنـــاء البلاد العربية والافريقية ·

والخط الجميل فى رأى الاستاذ رضوان من القدرات الفنية التى تلاقى استعدادا خاصـــا ينميه الاطلاع المستمر على روائع المخطوطات القديمة لأئمة الخطاطين والمحاولة المستمرة على تفهم دقـــائق التكوينات الفنية وتعميق هذا الفهم بالكتابة المستمرة مستوحيا أحاسيسه بهذا الفن وانفعـــاله به ، فيكتب بعـــد ذلك بشخصية فنيـــة مستقلة تميزه عن غيره من الفنانين ·



جوائز العلم .. التقديرية والتشجيعية

حينما كنت فى الهند فى ابريل الماضى اتحدث فى المؤتمر العلمى الاسيوى الافريقى الأول أمام ممثلى ستة وثلاثين دولة من قارتى آسيا وأفريقيا وعدد من ممثلى الهيئات الدولية عن أحوال العلم فى الجمهورية العربية المتحدة كان من بين ما استرعى انتباه الجميع ، رعاية الدولة للعلماء والباحثين وبخاصة فيما تقدمه من جوائز تقديرية وتشجيعية تبلغ قيمتها عشرات الألوف كل عام ، وفى أسلوب احتفاء البلاد بهم فتجعل من يوم تسلمهم هذه الجوائز عيدا قوميا للعلم لا يتخلف رئيس الجمهورية بذاته السيد الرئيس جمال عبد الناصر عن أن يحضره ويحرص أن يكون على رأس ذلك الحفل الكبير ..

وحينما كنت فى المملكة المتحدة خلال شهر نوفمبر الماضى ، أسوق نفس المعانى فى مؤتمر رياسات العلم بادنبرة أمام اكثر من خمسين عالما وخبيرا جلهم من دول الغرب والشرق المتقدمة ، وفى غيره من المناسبات التى اتيح لى خلالها مقابلة عدد كبير من العلماء والمسئولين البريطانيين ، كان هذا التكريم الرائع من دولتنا شعبا ورئيسا موضع التعليق والاستفسار والتدقيق بل كان ممزوجا بكثير من الدهشة والاستغراب ، وفى بعض الأحيان بكثير من التمنى الذاتى أن يتمتع كبار علمائهم وشبابهم بمثل هذا التقدير والتكريم الذى تأصل فى بلادنا وأصبح تقليداً ثابتا باسقا فى مجتمعنا الجديد .

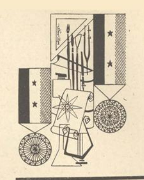
ولم يكن من العسير على بطبيعة الحال أن أبين ونفسى مفعمة بالرضى والفخار والزهو العميق أن ثورتنا التى نصنعها ونعيشها تؤمن ايمانا راسخا بأن ارادة العمل الوطنى لا يمكن أن تحقق أهدافها الا بقيام العلم بدوره كاملا وشاملا .. فان العلم هو السلاح الحقيقى للارادة الثورية ، ذلك أن ثورتنا ليست عملية هدم أنقاض الماضى ، ولكنها عملية بناء المستقبل .

من أجل ذلك تقدر مصر الثورة العلم وتكرم العلماء ..

ومن أجل ذلك تتطلع مصر الثورة الى العلم وجهود العلماء ..

وقد أعلنت أخيرا جوائز الدولة عن عام ١٩٦٥ ، وانضم الى الموكب العظيم حشد آخر ممن أدوا للوطن والعلم أجل الخدمات فأجزل لهم الوطن خير الجزاء .

ع.ث



الدكتور محمد كامل حسين العالم والأديب

دكتور جمال الدين سامى

انه لشرف كبير أن أقدم الأستاذ الفاضل الدكتور محمد كامل حسين الى قراء «المجلة» بمناسبة منحه جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الطبية لعام ١٩٦٥ .

وانه لمن أسهل الأمور أن أفيض فى التحدث عن أستاذ جليل له من المكانة العلمية والفكرية ما لأستاذنا الفاضل . ولكنه من العسير أن ألم فى مقالى بجميع النواحى التى يتميز بها الدكتور محمد كامل حسين فى ميدان الطب والعلوم ، وفى ميدان الأدب والفلسفة والعلوم الانسانية وأن أوفيه حقه من التقدير الذى أشعر فى قرارة نفسى كما يشعر به جميع تلاميذه وكل من أسعدهم الحظ بالاتصال به أو الاستماع اليه .

***

ولد الدكتور محمد كامل حسين عام ١٩٠١ وتخرج من مدرسة طب القصر العينى عام ١٩٢٣ وفى عام ١٩٢٨ حصل على زمالة كلية الجراحين بانجلترا ثم على ماجستير فى جراحة العظام من ليفربول عام ١٩٣٠ .

فى هذه الفترة التى اغترب فيها لم ينس وهو فى شبابه مسئوليته نحو وطنه فكان يراسل بصفة دائمة صحيفة أسبوعية تحت اسم مستعار وهو « ابن سينا » وقد عالج فى مقالاته الشيقة موضوعات شتى من بينها « مهمة الجامعة المصرية » ، « الصحة العامة لدى الفلاحين » ، « البحوث العلمية : نقصها ووسائل علاجها » الى غير ذلك من مقالات لم تخل من نقد جرىء ، بناء وملاحظات صائبة .

وعند عودته من انجلترا عام ١٩٣٠ قام بالتدريس بقسم الجراحة العامة والدراسات العليا للجراحة بكلية الطب ـ كان قسم العظام والكسور فى ذلك الحين تابعا لقسم الجراحة العامة واقتصر العمل فيه على طرق العلاج السائدة فى ذلك الوقت ولم يكن من ضمنها الوسائل الجراحية . لذلك بدأ فى انشاء قسم خاص لجراحة العظام كان أول قسم تخصص فى هذا النوع من الجراحة فى مصر وقد عمل به مساعد أستاذ ثم أستاذا حتى سنة ١٩٥٠ .

سألت زميلنا الدكتور أحمد أبو ذكرى أستاذ الجراحة بكلية الطب جامعة القاهرة عن انطباعاته عن أستاذنا الفاضل فقال :



« تتلمذت على الدكتور محمد كامل حسين عام ١٩٣٤ ثم تلقيت على يديه أصول الجراحة لمدة أربعة أعوام قبل سفرى الى انجلترا ومنذ ذلك الوقت وأنا شديد الاعجاب بقدرته العقلية ونظرته الفلسفية العميقة الى كل ما يعترض الطبيب من مشاكل سواء فى عمله أو بحوثه أو اتصاله بما يحيط به من ظروف .

كان للدكتور كامل حسين الفضل الأكبر فى تكوين مدرسة تتصف بأسلوب خاص فى البحث العلمى والعلاج سواء فى الجراحة العامة أو فى جراحة العظام اذ أنه عمل فى قسم الجراحة العامة لفترة من الوقت ثم كان له الفضل فى انشاء قسم جراحة العظام . ففى الجراحة العامة كان رائدا فى الأسلوب العلمى الذى تتناولها به كما أنه كان أول من قام من الرعيل الأول من الجراحين فى مصر بمحاولات لاستئصال أورام الغدة النخامية فى قاع الجمجمة وأول من أجرى بنجاح عمليات قطع الأعصاب السمبثاوية وبذا فتح الطريق لجراحة المخ والأعصاب فى مصر . كما أنه كان أول من قام باستئصال غدتى البرائيرويد . ويجب ألا يغيب عنا أن فى ذلك الوقت كانت مثل هذه العمليات نادرة وتعتبر معقدة سواء فى بلدنا أو فى سائر أنحاء العالم . ولكنه أقدم عليها ببساطة واتزان ومهارة وأسلوب علمى أصبح قدوة يحتذى بها .

يعتبر الدكتور محمد كامل حسين محاضرا من الطراز الأول فقد كان لمحاضراته ودروسه فى الجراحة ما يحبب الطالب فى هذا الفن . وقد امتاز بمزجه تدريس الطب بالفلسفة والتفكير العلمى المنطقى كدعامة لتكوين شخصية وتفكير الطبيب . وأذكر على سبيل المثال محاضرة القاها علينا عن « ديكارت » تناول فيها أسلوب « ديكارت » فى تحرى وسائل الوصول الى الحقيقة مبينا أن الطريقة الفلسفية حتى فى أرقى مظاهرها كما هى عند « ديكارت » ليست ضمانا لبلوغ الحقيقة العلمية التىيجب أن يكون لها أسلوبها الخاص . ومن اعجابى الشديد بأستاذنا الفاضل ما زلت أذكر كل ما قاله فى جميع المناسبات فبلاغته وعذوبة حديثه وبساطة أسلوبه ووضوح تفكيره قل أن يكون لها مثيل .

ففى السنوات الأخيرة القى على طلبة كلية الطب محاضرة حضرها منهم العدد الخفير كان موضوعها « الطب ثقافة كاملة » ألقى هذه المحاضرة بأسلوب عربى جذاب وهى فى نظرى من أجمل ما قيل عن الطب وعلاقته بالمجتمع والعلوم الانسانية فقد فرق بين صناعة الطب وعلم الطب . فاوضح أنه اذا كانت صناعة الطب تقنع بمجموعة من المعلومات والحقائق التى تعين على التشخيص والعلاج ، فان علم الطب يرمى الى البحث والكشف والاختراع والحركة الفكرية المستمرة للتحديد . وبهذا طلب من تلاميذه أن يكونوا علماء قبل أن يكونوا صناعا للطب .

كما لا يفوتنى أن أذكر مدى تمكنه من اللغة الانجليزية فانه يتحدث بها فى طلاقة يحسده عليها الكثيرون وأذكر على سبيل المثال محاضرة القاها « سير دنيس براون » وهو من المحاضرين الانجليز المشهود لهم بالطلاقة والقدرة الخطابية وقد عقب أستاذنا الدكتور محمد كامل حسين على موضوع هذه المحاضرة فذكر المناسبات التاريخية لما ذكر فى هذه المحاضرة وما يتصل بها من أحداث فى العصور القديمة فى انجلترا بلغة وقدرة وبدون سابق تحضير أذهلت الأستاذ الزائر .

ولكى الخص انطباعاتى عن أستاذنا الفاضل بعد أن صاحبته أكثر من ربع قرن أقول ان أهم ما تتميز به شخصيته هو الاتزان الكامل .. فهو يعلو عن تفاهات الحياة ولا يلتفت الى ما لا جدوى منه ولا طائل تحته .. لا يحب ضياع الوقت ولا الصخب والضجيج .. يدعو الى النظام ولا يطيق الفوضى ولغو الكلام .. جمع بين العلوم والفلسفة على طريقة علمية وبأسلوب رجل العلم الأصيل. يجمع بين الهدوء والتواضع والترفع والسخرية اللاذعة » .

كما رأيت أن أسأل بعد ذلك الأستاذ الدكتور عبد الحى الشرقاوى أستاذ جراحة العظام حاليا بكلية الطب جامعة القاهرة وقد تتلمذ على أستاذنا الفاضل ثم تسلم منه الأمانة فى القسم الذى أنشأه ألا وهو قسم جراحة العظام فقال :

« يسعدنى أن أتحدث عن أستاذى الدكتور محمد كامل حسين عميد جراحة العظام وأستاذ الاخصائيين فى هذا الفرع من فروع الطب . أسعدنى الحظ فكنت أحد تلاميذه ثم عملت تحت اشرافه ومساعدا له منذ عام ١٩٣٥ . ما زلت أذكر كيف قوبل بالمعارضة والتحدى بعد عودته من بعثته فى الخارج فحاول انشاء قسم خاص بجراحة العظام فعارضه وتحداه كثيرون لم يقبلوا التطور الطبيعى بضرورة ظهور فروع التخصص المختلفة فى الجراحة فى ذلك الوقت . ولكنه وقف صامدا وحده ولم يفقد ايمانه برسالته فتمكن من ارساء القواعد القوية لهذا الفرع من التخصص ونهض به الى المستوى الذى نفخر به الآن . وبفضل علمه وحكمته وجهوده أصبح فى كل كلية من كليات الطب بل فى كل مستشفى عام قسم لجراحة العظام وأصبح عدد الاخصائيين فى هذا الفرع أكثر من المائة والخمسين، منتشرين فى أنحاء البلاد يؤدون الرسالة التى بشر بها عميدهم وأستاذهم الدكتور محمد كامل حسين .. ويفخرون بأنهم تلاميذ عالم عبقرى أودع فى عقولهم العلم وملأ قلوبهم احتراما واعجابا وتقديرا . أما عن شخصية أستاذنا الفاضل فهو علم غزير ، وخبرة واسعة ، ومنهل لا ينضب . نلجأ اليه للمشورة فنجد عنده صواب الرأى . اطلاع واسع نعجز عن ملاحقته فهو مرجعنا فى بحوثنا ومشاكلنا . حديث شيق وعبارة رشيقة . أسلوب رقيق وبلاغة فيها اعجاز . صوت هادىء يشبع العقل ولا تشبع منه النفس .

أستاذنا الفاضل نجم يسطع فى أفقين فى وقت واحد . نابغ فى مهنته وهى الطب ، لامع فى هوايته وهى « الأدب » . . عالم يجيد كل ما يعمل ولا يرضى بأقل من الكمال كرمته الدولة فى الأدب كما كرمته فى الطب ولست أعلم ان شخصا غيره حظى بمثل هذا التكريم المزدوج .

كان ولا يزال رائدا فى جراحات كثيرة فقد كان أول من أجرى فى بلادنا عملية الانزلاق الغضروفى بالعمود الفقرى ، وعملية قطع العصب السمبثاوى بالرقبة والبطن ، وعملية استئصال ورم بالغدة النخامية ،وعملية التمفصل الحرقفى وكذا استئصال الكسور بالمسامير النخاعية وغير ذلك كثير من العمليات والبحوث التى كان لى شرف مساعدته فيها وكان لها فضل كبير فى رفع سمعة الطب المصرى فى الخارج . اذ يكفى للطبيب المصرى أن يذكر فى الأوساط العلمية الدولية أنه تلميذ كامل حسين ليكون موضع تقدير الجميع . »

ولن يكون مقالى كاملا عما قام به وما زال يقوم به أستاذنا الفاضل الدكتور محمد كامل حسين فى محيط الطب الا اذا ذكر مستشفى الهلال الأحمر . لذلك سألت زميلنا الدكتور منصور شوقى مدير مستشفى الهلال الأحمر عن انطباعاته عن الدكتور محمد كامل حسين فقال :

« تتلمذت على أستاذنا الفاضل فى السنة النهائية بكلية الطب وكان رئيسا لقسم جراحة العظام فى ذلك الوقت . لمسنا فيه كطلبته سمو الأخلاق وغزارة العلم دون تعال أو مباهاة . فعشقت هذا الفرع من الجراحة . أسعدنى الحظ بعد ذلك فمنحنى شرف العمل معه عند انشاء مستشفى الهلال الاحمر لجراحة الحوادث عام ١٩٣٧ . ويرجع الفضل الاكبر

الدكتور محمد كامل حسين

- ولد سنة ١٩٠١ ·
- حصل على بكالوريوس الطب والجراحة سنة ١٩٢٣ ·
- حصل على زمالة كلية الجراحة بانجلترا سنة ١٩٢٨ ·
- حصل على ماجستير جراحة العظام من ليفربول سنة ١٩٣٠ ·
- شغل وظائف :
  - استاذ جراحة العظام بكلية طب قصر العينى ·
  - مدير جامعة عين شمس ·
  - مستشار مستشفى الهلال الاحمر ·
- الجمعيات والهيئات العلمية التى ينتمى اليها :
  - عضو مجمع اللغة العربية
  - رئيس المجمع العلمى المصرى ·
  - رئيس الجمعية المصرية لجراحة العظام وعضو الجمعية الدولية لجراحة العظام ورئيس شعبتها القومية ·
  - عضو جمعيات جراحة العظام فى فرنسا وانجلترا ·
  - عضو الجمعية الدولية للجراحة واكاديمية الجراحة فى باريس ·
  - عضو مجلس دعم البحوث ورئيس اللجنة العامة للبحوث الطبية ، وعضو المجلس الاعلى للعلوم ، والمجلس الاعلى للجامعات ومجلس ادارة جامعة عين شمس ·
- الف العديد من البحوث العلمية كما نشر اقدم رسالة علمية فى التاريخ وهى بردية « ادوين سميث » ، وله دراسات تحليلية فى طب « الرازى » و «تاريخ الطب عند العرب» بجانب مؤلفاته فى ميادين المعرفة والبحث العلمى ومقترحاته بخصوص وضع قاموس للمصطلحات العلمية ·
- يرجع الفضل اليه فى انشاء اول قسم لجراحة العظام فى جامعاتنا وكذلك انشاء مستشفى الهلال الاحمر وهو أول مستشفى للحوادث فى العالم العربى ·

لانشاء هذا المستشفى الفريد من نوعه لأستاذنا الدكتور محمد كامل حسين فقد تقدم باقتراح لتخصيص هذا المستشفى لجراحة الحوادث الى المرحوم الاستاذ الدكتور على ابراهيم عميد كلية الطب فى ذلك الوقت ـ مدعما هذا الاقتراح بخبرته كمدرس بقسم الجراحة بالقصر العينى مبينا عدم امكان توفر العنايه اللازمة لحالات الاصابات والحوادث بمستشفى عام كالقصر العينى وأهمية تخصيص مستشفى بالقاهرة لهذه الحالات · لم يكن فى العالم فى هذا الوقت مثيل لهذا النوع من المستشفيات الا القليل مثل « مستشفى الحوادث بفينا » · آمن الجميع برأيه السديد فخصصت هذه المستشفى لهذا الغرض · منذ ذلك الوقت أولاها برعايته وأمدها بخبرته فأصبحت أهم مركز لجراحة الاصابات والكسور بالجمهورية العربية المتحدة وتخرج منها الاخصائيين المهرة فى هذا الفرع · ومما يفخر به هذا المركز العلمى ما وضعه له أستاذنا الفاضل من أسس علمية ثابتة لطرق العلاج والتسجيل والاحصاء منذ انشائه مما يعتبر قدوة يقتدى بها فى جميع ميادين الطب ·

وانه لفخر كبير لهذا المستشفى أنه كان وما زال المكان المحبب لأستاذنا الفاضل يجرى به بحوثه ويعقد به ندوات أسبوعية يناقش فيها الحالات الهامة مع أطباء المستشفى والاطباء الزائرين » ·

كان لهذا النشاط العلمى الكبير للأستاذ الدكتور محمد كامل حسين منذ نشأته التقدير المحلى والتقدير العالمى فهو رئيس الجمعية المصرية لجراحة العظام وعضو بعدد كبير من الجمعيات الدولية ، كما أنه قدر كعالم فانتخب رئيسا للمجمع العلمى المصرى مرتين الأولى عام ١٩٥٣ والثانية عام ١٩٦٤ ، كما أنه عضو مجلس دعم البحوث ورئيس اللجنة العامة للبحوث الطبية به ، وعضو المجلس الاعلى للجامعات ·

اختير مديرا لجامعة عين شمس عند تأسيسها عام ١٩٥٠ فقام برسالته على أحسن وجه وما زال عضوا فى مجلس ادارة هذه الجامعة ·

هذه نبذة عن الناحية الطبية للدكتور محمد كامل حسين وقد وصل فيها الى أعلى درجات العلم كمهنة · قدرته الدولة فمنحته جائزة الدولة التقديرية للعلوم عام ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ ·

***

أما كامل حسين وهوايته، ألا وهى «الفلسفة والأدب والعلوم الانسانية فلم يقصر فيها فقدره المجمع اللغوى وانتخبه لعضويته ضمن الخالدين عام ١٩٥٢ ·

استقبله الأستاذ الكبير الدكتور ابراهيم بيومى مدكور كعضو جديد فى المجمع فقال عنه ضمن ما قال :

« آمن كامل حسين بالعقل العلمى الذى يحلل ويعلل ، لا ذلك العقل الاقطاعى ، كما يسميه أحيانا ، أو عقل القرون الوسطى ، الذى كان يسلم ويستسلم ، فلا ينقد ولا يناقش ، ولا يخترع ولا يبتكر ·· ومن أخص ما تمتاز به كتابته مزج العلم بالأدب ، والسهولة والوضوح فهو يعرض الحقائق العلمية عرضا طليا يقربها للأذهان ، وييسر فهمها على الناس ، وينحو بالأدب منحى علميا ، فيحلل فيه ويجرب ، ويناقش ويعلل ·· يحدوه فى الكتابة ايمانه بالتحليل والتجربة ، فلفظة يقيسه بالمعنى فان لم يلائمه عدل عنه الى لفظ آخر أكثر ملاءمة وهكذا الى أن تسفر التجربة عن نجاحه التام » ·

لم يقصر كامل حسين كعضو فى مجمع الخالدين فقام ببحوث عدة منذ ذلك الوقت · تناول الأدباء والشعراء العرب مثل المتنبى والفرزوق والمعرى من وجهة نظر التحليل النفسى فقدم نوعا من النقد لأعمال هؤلاء لا أظن أحدا قد سبقه اليه من قبل · هذا بالاضافة الى بحوثه للعمل على تذليل المصاعب التى يواجهها المحدثون فى تعلم اللغة العربية الفصحى · كما تناول أساليب تعريب المصطلحات بطريقة علمية منظمة بعد أن كان الارتجال رائدها ·

حتى ميدان القصة ، ارتاده أستاذنا الفاضل فقصته « قرية ظالمة » أحب ما قرأت الى نفسى قرأتها وأعدت قراءتها مرات عديدة ·

تناول « يوم الجمعة الحزينة » فاتخذها كمثل كيف يضل الناس ضلالا بعيدا فيطغى عليهم الشر وتعمهم الفوضى فينساقون الى الاثم وذلك حين يقتلون ضمائرهم ويطفئون نورها ويلتمسون الهدى من غير سبيلها · ساق الينا عوامل الضلال والخطأ التى قد تحدث لنا فى كل يوم من حياتنا عسى أن نتدبر هذه العوامل فنتجنبها وننعم بحياة طيبة فنصل الى الهدف الاسمى ألا وهو « السلام » ·

كرمته الدولة لهذا العمل المجيد فمنحته جائزة الدولة التقديريه للادب عام ١٩٥٧ ·

ترجمت هده القصه الى لغات عديده واعتبرتها دول كثيرة جزءا من التراث الأدبى العالمى ·

ليست هده القصه هى عمله الأدبى الوحيد فله كثير من البحوث الأدبيه الفلسفيه مثل كتاب « التحليل البيولوجى للتاريخ » ، «تاريخ الطب عند العرب « طب الرازى » ، « وحدة المعرفة » الذى اعتبره احسن ما كتب فى الفلسفة العلمية تناول فيه تحليل الفلسفة بطريقة علمية فريدة فى نوعها ·

عرف عن الدكتور محمد كامل حسين ما وصل اليه من باع فى الفلسفه والأدب والعلوم الانسانيه ، فدعاه السيد / يوتانت سكرتير عام هيئه الامم المتحدة ضمن سبعه اختيروا بصفتهم الشخصيه من العالم أجمع لالقاء محاضرات بجمعيه الأمم المتحدة بنيويورك فى فبراير سنه ١٩٦٥ احتفالا « بسنه التعاون الدولى » · كان هذا الاختيار تكريما كبيرا لشخصه كاديب وانسان ، وشرفا اكبر للجمهوريه العربية المتحدة ·

تناول فى خطابه (١) بأسلوب العالم الاصيل والفيلسوف الناضج فوائد التعاون الدولى وعلاقته بالسلام العالمى · أبرز أهميته التعاون الدولى كمعجزة فريدة فى نوعها فى تاريخ البشرية ثم تحدث عن الاخطاء التى تقع فيها الدول المتقدمة الغنية بمواردها فى علاقاتها مع الدول النامية · كما نصح بكيفية تجنب مزالق الاستغلال التى تتعارض مع ارساء أسس السلم العالمى وتقدم البشرية · أفاض فى ذلك بلغة انجليزية سلسة مع وضوح فى اللفظ وقوة فى التعبير وتسلسل علمى لتلك المشاكل المعقدة فنال خطابه اعجاب وتقدير الجميع ·

١) نشرت المجلة ترجمة هذا الخطاب فى عدد سابق من اعدادها ·

وأمدني الاستاذ عادل ثابت ببحث عن الدكتور محمد كامل حسين ننقله فيما يلي لأهميته • انه ككل عالم أصيل ، اهتم بتاريخ العلم وفلسفته •• فنشر في الجزء الاول من كتابه « متنوعات » الصادر عام ١٩٤٩ ، أقدم رسالة علمية في التاريخ وهي تتعلق ببردية اودين سميث ، وهي رسالة فذة ، بين فيها أخطاء وقع فيها الشراح المحدثون في تشخيص عدد من الحالات المذكورة في الرسالة ، كما اقترح أن تكون الرسالة قد كتبت أثناء بناء الاهرام لما فيها من خبرة منقطعة النظير باصابات الوقوع من شاهق ، وذلك على غير ما قال به برستيد ، وقارن بين الرسالة وبين مقالة أبى قراط عن الاصابات، ونوه بتفوق الطبيب المصرى القديم من الناحية الاكلينيكية، كما أوضح مافي الرسالة من تنسيق وتبويب، وما تدل عليه من الاستقراء « غير الواعى » ، فضلا عن أنه شرح ما كان عند قدماء المصريين من علم بالتشريح والنبض والامراض والعلاج•

وفي بحث آخر نشره بمجلة المعهد العلمى المصرى (المجلد ٣٢ ـ ١٩٥٠) دلل على معرفة قدماء المصريين بعملية فتح القصبة الهوائية وساق اثباتا لذلك الآلة التى استخدمت فيها•

وهو في تعمقه في تاريخ العلوم لم يقف عند قدامى المصريين فحسب ، بل شملت دراساته تاريخ الطب عند العرب ، فنشر في مجلة الجمعية الطبية المصرية (المجلد ٣٢ عدد ١٠ أكتوبر ١٩٤٩) بحثا أثبت فيه أصالة الطب العربي كما يدل عليه نموه وتطوره ، ولو كان نقلا وتقليدا لبقى على حاله ، كما نشرت له مجلة المخطوطات بالجامعة العربية دراسة تحليلية لطب الرازى ، وفيه اثبات لتفوق الرازى في العلوم الاكلينيكية وبيان لما خالف فيه أبو قراط وجالينوس وشرح لأسلوبه في التدوين والاستنتاج • كذلك قام بمراجعة الترجمة الانجليزية لكتاب القانون لابن سينا، وهى معدة للنشر الآن في الباكستان •

والدكتور محمد كامل حسين أحد رعيلنا العظيم من كبار علمائنا الذين يولعون باللغة العربية وآدابها • ولعل أحد أسباب ذلك ما تصدى له من تحدى المستعمر الاجنبي ومقاومة ما حاول أن يفرضه من ثقافة أجنبية، اعتزازا بتراثه المصرى والعربى العريق واحياء لهذه الامجاد الرائعة ، ودفعا للروح الوطنية الملتهبة وشموخا للكرامة الوطنية والشرف الانسانى •

ولا يتجلى ذلك في الاهتمام بتاريخ العلم فحسب ، بل في دراسة اللغة العربية ذاتها والتمكن من أصولها • وتحقيق ربطهاوتطورها بكل ما يجد في العلم الحديث •• ومن هنا كان لأكثرهم مكانه المقدور في مجمع اللغة العربية•

وعالمنا الكبير سار في هذا الطريق الهادى شوطا بعيدا ، فنجد أنه في بحثه عن « اللغة والعلوم » ، الذى ألقاه في المجمع ، يبين أن جوهر العلوم الطبيعية حسابى وجوهر العلوم البيولوجية جبرى وجوهر العلوم الانسانية تفاضلى ، ويدعو الى ضرورة تغيير الأسلوب اللغوى عند تناول العلوم المختلفة ••• كذلك نجد له بحثا آخر ألقاه في المجمع عن« مقترحات في وضع المصطلحات العلمية » يدعو فيه الى مذهب يقوم على مراعاة طبيعة المصطلح ومدلوله واحتياجات التبويب العلمى • وهو لا يكتفى بالتنظير ، بل يساهم مساهمةايجابية في لجان المجمع ، وفي جهود الاتحاد العلمى العربي والمجلس الأعلى للعلوم ثم المجلسالأعلى للبحث العلمى ، بالنسبة لوضع المصطلحات العلمية وتعريبها، وفي حركة التأليفوالترجمة العلمية عامة باللغة العربية •

وهو اذ يملك ناصية علمه ، حاضره وماضيه وأسلوب التعبير عنه بلسان عربى كريم ، ينطلق في رحاب المعرفة الشاملة ، فيصدر كتابا عن « وحدة المعرفة » فيه شرح مطول للنظرية التى تجعل العلوم الطبيعية وقوانينها أساسا وتجعل القوانين البيولوجية امتدادا لها ، وقوانين الانسانيات امتدادا للقوانين البيولوجية ، وتجعل الميتافيزيقا امتدادا للانسانيات •• ويلقى في جامعة عين شمس بحثا في نوفمبر ١٩٦٤ يدعو فيه الى جعل العلوم الطبيعية والبيولوجية دعامة تقوم عليها

الانسانيات والميتافيزيقا ، والى اقامة الفلسفة الحديثة على أساس من العلوم الطبيعية .

ثم هو يبين فى الجزء الثانى من كتـــابه « متنوعات » أن العلوم مهما كثرت بحوثها وارتقت فى أمة ، فلن يتأصل العلم فيها حتى تتصف بالتفاعل المسلسل ، ومعنى ذلك أن يكون بحثـــا مؤديا الى بحوث أخـرى تؤدى بدورهـــا الى مزيد من البحث وفتح آفـــاق جديدة .

وهو اذ يدعو فى رسالة له عن مقتضيات البحث الاكلينيكى (الجمعية العلمية والاكلينيكية كلية طب العباسية ، المجلد ٣ ، العدد ١ ، مايو ١٩٥٢) وما يجب أن يكون عليه الباحث من القدرة على الجمع بين اليقين والشـــك ، اليقين بصواب الطريقة ، والشك فى النتائج، يعبر الى درجة عن نظرة مثالية ، فيها كثير من الصوفية ، تتعارض فى بعض أسسهـــا مع ما يراه من اقامة الفلسفة الحديثة على أساس من العلوم الطبيعية .. اذا كنا نريد أن نخلص من ذلك الى اعتبار الفلسفة العلمية أســـاسا لنظرتنا الاجتماعية العامة .

اعتذر للقارىء الكريم ان كنت قد أطلت فى القول والنقل ولكن عذرى فى ذلك ما تميز به أستاذنا الفاضل من مادة غنية للكتابة ، وأنى لأشعر بالتقصير فى ايفائه حقـــه وذكر كل ما اتصف به علمه وبحوثه من صفات كل منها يحتاج الى التحليل الفردى المستفيض .

ان كامل حسين كعالم وأديب وانسان يجب أن يعتبر قدوة للشباب يتتبع خطـــاه وبذا نرقى بوطننا العربى الى ما نصبوا اليه من عزة وكرامـــة ومركز علمى مرموق فى المحيـــط الدولى .

وانى لأدعو الى الله سبحانه وتعـــالى أن يمد لنا فى عمره فيبقى نورا نهتدى به لتقدم الطب وخير الانسانية .



أعدت هذه الكلمة لتكون تكريما وتحية للدكتور محمد نجيب حشاد فى حياته ، فاذا بها تصبح أيضا رثاء له ، فقد أسرعت اليه المنية قبل أن يحضر عيد العلم ويتسلم جائزته التقديرية ، و «المجلة» اذ تنعاه للعالم العربى لا يسعها الا أن تعبر عن حزنها لفقد هذا العالم الجليل الجم التواضع ، عليه رحمة الله .

دكتور محمد نجيب حشاد

بقلم : عادل أحمد ثابت

الدكتور محمد نجيب حشاد رجل عاش حياته مع أرضنا الخضراء ولها ، وعمل بخصوبة علمه وبحوثه ومختلف جهوده على أن يفى لها بضريبة أبنائها البررة ويقدم لها بعض مالها علينا من جميل ودين لا يوفى .. فتقدير الوطن له هو فى حقيقته وفاء لمن يظهرون الوفاء .

ولد فى أول أكتوبر ١٩٠٦ ، وحصل على دبلوم مدرسة الزراعة العليا بالجيزة (الجامعة المصرية) ، وعين معيدا بها عام ١٩٣٣ ، ثم سافر فى بعثة حكومية الى ألمانيا بعد عام ليحصل على دبلوم الكيمياء من جامعة برسلاو ثم على درجة الدكتوراه من جامعة جوتنجن فى فبراير ثم يعود فى سبتمبر ١٩٣٩ ليعمل مدرسا بكلية الزراعة فى يناير ١٩٤٠ . ثم عين أستاذا مساعدا بالمعهد الزراعى العالى بشبين الكوم ثم أستاذا ورئيسا لقسم الكيمياء فوكيلا للمعهد ، فشارك بذلك مشاركة فعالة فى انشاء المعهد واستكمال أقسامه وبخاصة قسم الاراضى .. وعندما ضم المعهد الى جامعة عين شمس عام ١٩٥٠ وعين أستاذا ورئيسا لقسم الاراضى بكليه الزراعه بها أسهم فى تطوير نظمه والدراسة فيه والارتفاع بمستواها الى المستوى الجامعى . ثم عين عميدا للكليه فى سبتمبر ١٩٥٤ ، وفى هذه الفترة بذل جهدا خارقا فى الاشراف على اعداد المبانى التى اقتطعت من سراى القبة ومساحتها تزيد على ١٠ فدانا لتكون مقرا للكليه وافيه باغراضها اذ نقلت من شبين الكوم بجميع محتوياتها ومخازنها وتم ذلك كله فى مدى سبعة وعشرين يوما هى المدة بين يوم صدور القرار الجمهورى بالاعتماد اللازم وبدء الدراسة . ثم عين وكيلا لجامعة عين شمس فى أكتوبر ١٩٥٦ . وأسهم فى تخطيط الجامعة وانشائها وبصفة خاصة كليه الزراعة فى مكانها الحالى بشبرا .

وفى ١٨/١٠/١٩٦١ اختير وزيرا للزراعة ، فبذل كل جهده فى اعداد وتنفيذ البرامج والمشروعات الزراعية فى الخطة الخمسية الأولى للتنمية القومية . ثم عين مديرا لجامعة الاسكندرية فى مارس ١٩٦٤ ، فمديرا لجامعة القاهرة فى يوليه التالى ، وعند خروجه على المعاش صدر القرار الجمهورى فى ديسمبر ١٩٦٦ بتعيينه مستشارا فنيا لوزارة التخطيط .

● أبرز صفات الدكتور حشاد هو اعتباره البحث العلمى أساس تنمية الزراعة ، ولا غرو فهو عالم بتكوينه ، وبحوثه العديدة فى التربة وظروف استنبات مختلف المحاصيل فيها خير شاهد له ، وانتى كون بها مدرسة علمية كبيرة فأشرف على خمس عشرة رسالة للماجستير ، وسبع رسالات للدكتوراة ، يمضى أصحابها فى خدمة البحث العلمى فى الجامعات ووزارة الزراعة والمركز القومى للبحوث .

ثم هو أحد رجال الجامعة الذين أعطوها كل ذاتهم ، عاش فيها طالبا ، وارتقى سلمها حتى بلغه مديرا .. لم ينعزل لحظة واحدة عن حل جوانب حياتها .. فهو منشىء للقسم الذى رأسه ، والكلية التى تولى عمادتها ، ولا يغفل فى مشاكله الكبيرة عن البحث العلمى الذى يجعله شغله الشاغل ، ومع ذلك لا يغفل أيضا



عن المشاركة الكاملة فى الحياة الجامعية بكل جوانبها .. فهو عضو المجلس الأعلى للجامعات ، ومجلس جامعة عين شمس ، ووكيل اتحاد طلاب جامعتها ثم رئيس له ، ثم رئيس للاتحاد العام لطلاب الجامعات فى الجمهورية العربية المتحدة ، ورئيس المكتب التنفيذى للمؤسسة المالية لمساعدة طلاب الجامعات ..

ثم هو الى جانب ذلك عضو المجلس الأعلى للشباب ، وعضو مجلس ادارة المعاهد العليا بوزارة المعارف سابقا ، وعضو اللجنة العامة لتنظيم الأزهر ، واللجنة الفنية الدائمة للشباب بالاتحاد القومى سابقا .. وعضو مجلس نقابة المهن الزراعية ووكيل سابق لها . وعضو لجنة بحث التعليم الزراعى فى مراحله المختلفة وادخال التعديلات اللازمة على نظمه .

وهو عضو بالمجلس الأعلى للعلوم ، فالمجلس الاعلى لدعم البحوث ، واللجنة العليا للبحوث الزراعية والحيوانيه بوزارة الزراعة ، واللجنة العامة للصناعات الكيماوية ، واللجنة البيولوجية والزراعية بالمركز القومى للبحوث .. وعضو الجمعية الكيماوية المصرية ، وجمعية الصناعات الكيماوية بلندن ، والجمعية الكيماوية الامريكية ، وجمعية الاراضى ، وعضو لجنة تحرير مجلة علوم الاراضى التى يصدرها المجلس الاعلى للبحث العلمى ، ولجنة تحرير حوليات العلوم الزراعية التى تصدرها كلية الزراعة بجامعة عين شمس ، وعضو اللجنة الدائمة لفحص الانتاج العلمى لمادة علوم الأراضى ، ثم هو رئيس للمكتب المؤقت لاتحاد الجامعات العربية .

ومن الطبيعى أن تعظم مظاهر التقدير العلمى له فى الداخل والخارج ، وبخاصة خلال المؤتمرات التى اشترك فيها والوفود التى رأسها .. فهو عضو المؤتمر الزراعى الدولى بدرسيدن بألمانيا عام ١٩٣٩ ، وعضو المؤتمر الكيماوى المصرى فى كل مرات انعقاده منذ ١٩٣٩ ، ومؤتمر الخريجين بالقدس ١٩٥٥ ، والمؤتمر العلمى العربى الرابع ١٩٦١ ، ورئيس بعثة هيئة التحرير الى الاتحاد السوفيتى ١٩٥٦ ، ورئيس وفد الجمهورية فى المؤتمر الافريقى الآسيوى للانعاش الريفى بالقاهرة ١٩/٣١ مارس ١٩٦٢ ، وفى اجتماع اللجنة التنفيذية للمنظمة الافريقية الآسيوية

الدكتور محمد نجيب حشاد

◆ ولد سنة ١٩٠٦

شغل وظائف :

- عميد كلية الزراعة بجامعة عين شمس .
- وزير الزراعة .
- مدير جامعة القاهرة .

◆ حصل على الدكتوراه فى العلوم (كيمياء حيوية) من جامعة جوتنجن بالمانيا فى فبراير سنة ١٩٣٩ .

◆ عضو المجلس الاعلى للجامعات ، والمجلس الاعلى للعلوم ، ورعاية الشباب ، ودعم البحوث وغيرها .

◆ اشترك فى العديد من المؤتمرات المحلية والدولية ، كما رأس بعض البعثات العلمية الى الخارج .

◆ له العديد من البحوث العلمية فى مجال التنمية الزراعية ، كما أشرف على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه .

◆ توفى فى ١٧ يناير ١٩٦٧ قبل استلام الجائزة .

بنيودلهي ١٧ ابريل ١٩٦٣ ، وفى الدورة الثانية للمؤتمر العام لاتحاد المزارعين الافريقيين بالقاهرة ٢٠/٣٠ ابريل ١٩٦٣ ، وفى الدورة الثانية للمؤتمر العام لهيئة الأغذية والزراعة الدولية بروما نوفمبر / ديسمبر ١٩٦٣ ، وفى الدورة العامة الأولى للمؤتمر الافريقى الآسيوى للانعاش الريفى فى كوالالمبور فبراير / مارس ١٩٦٤ .

***

العلوم الرياضية

● **دكتور عطية عبد السلام عاشور**

أستاذ الرياضة التطبيقية بكلية العلوم بجامعة القاهرة .

تناولت بحوثه حلولا لمعادلات لم يسبق حلها وحلولا لمعادلات تمتاز بالبساطة والاختصار عن الحلول التى وضعت لها من قبل . كذلك تناولت دراسة نظرية لبعض الظواهر المغناطيسية الجوية ، وبخاصة التيارات الكهربائية فى الايونوسفير وآثارها فى احداث عواصف مغناطيسية ، وحل المعادلات الرياضية الخاصة بها ، وتميزت جميع تلك البحوث بالابتكار والعمق فى التحليل الرياضى والفيزيقى ، وهذه هى المرة الثانية التى يفوز بجائزة الدولة التشجيعية للعلوم .

العلوم الفيزيقية

● **دكتور محمد النادى**

أستاذ الطبيعة النووية بكلية العلوم بجامعة القاهرة ، ورئيس قسم الطبيعة النووية بمؤسسة الطاقة الذرية .

وقد تضمنت بحوثه اضافات جديدة فى العلم عن التفاعلات النووية كما دلت على تمكنه ومقدرته فى قيادة البحوث وخلق مدرسة من الباحثين معه . وهذه كذلك هى المرة الثانية التى يحصل فيها على نفس الجائزة .

العلوم الكيميائية

● **دكتور عبد الرسول احمد عبد الرسول**

أستاذ مساعد بمؤسسة الطاقة الذرية .

تناولت بحوثه انتاج نظائر مشعة ومستحضرات لهذه النظائر على درجة عالية من النقاء الكيميائى والراديوكيميائى ، كما أنها كذلك تضمنت حل بعض المشكلات الصناعية والطبية التى تحتاج الى حساسية فائقة لتقدير التركيزات المتناهية فى الصغر وذلك باستخدام التحليل التنشيطى النيترونى .

٢ ـ دكتور صلاح محمد عبد الدايم زايد

أستاذ باحث مساعد بالمركز القومى للبحوث .

● **دكتور علاء الدين عبد العزيز حسن**

مدرس بمؤسسة الطاقة الذرية .

اتسمت بحوثهما بالاصالة والعمق ، وهى تعالج موضوعا بالغ الاهمية للاقتصاد القومى ، حيث تقوم بدراسة تأثير المبيدات الحشرية الفوسفورية على دودة ورق القطن فى أطوارها المختلفة بقصد الوصول الى أفضل الطرق وأنجعها لاستخدام هذه المبيدات فى مقاومة الدودة .

٣ ـ دكتور عدلى مكين بشاى

رئيس قسم الكيمياء بالجامعة الامريكية

تقع بحوثه فى مجال علم الجوامد ، وتتناول بعضها تجهيز أنواع زجاج جديدة مختلفة التركيب ، وهى تضيف الكثير الى المعرفة الاساسية فى مجال دراسات الزجاج ، كما أرست الاسس العلمية لانجاز مجموعة أخرى له من البحوث ذات طابع تطبيقى سجلت كبراءات اختراع .

العلوم البيولوجية

١ ـ دكتور حسين غالب عثمان

أستاذ باحث بالمركز القومى للبحوث .

تضمنت بحوثه دراسات هادفة ذات صبغة اقتصادية وتطبيقية ، فمنها مايهدف الى زيادة انتاج الريبوفلافين (فيتامين ب ٢) باستخدام الكائنات الدقيقة الى غير ذلك من البحوث التى تمكن من التمييز بين فصائل الدم فى الانسان .

٢ ــ دكتور محمود ابراهيم الغمرى

مدرس بكليـــة الطب البيطرى بجـــامعة القاهرة .

تمكن بفضل المتابعة الهادفة من فصل المادة الفعالة في نبات العرقسوس والتعرف عليها ودراسة تأثيرها على بعض أجزاء الجسم لاسيما نشاط الغدة الدرقية ، كما تمكن أيضا من اثبات أن نبات العرقسوس المزروع في مصر يحتوى على كمية كبـــيرة من الاستيروجينات تفوق مثيـــلاتها في العرقسوس المزروع في مناطق أخرى مما يشجع على استخلاصها منه بديلا للهرمونات باهظة الثمن .

كذلك درس النشاط الاستيروجينى لنباتات العلف الاخضر ، ومختلف العلائف الحيوانية في مصر لما تسببه المـــواد الاستيروجينية من اضطرابات في الجهـــاز التناسلى تنشأ عنه خسائر جسيمة في الثروة الحيوانية ، لاسيما وان نسبة العقم في حيوانات المزرعة في مصر تعتبر عالية .

العلوم الهندسية

١ ــ دكتور حماد يوسف حماد

أستاذ بكلية الهندسة بجامعة الاسكندرية

تعالج بحوثه المصارف المغطاة والمياه الجوفية في وادى النيل ، كما عالج في مناقشات على مستوى علمى عـــال مواضيع التسرب وثبات الجسور . وقد طبق نتائجها على قطاع السد العالى وحسب الطول خلف الســد الواجب حمايته لمنع حـــركة الرمال . وتعتبر بحوثه اضافة علمية دقيقة ذات تطبيقات اقتصادية هامة .

٢ ــ المهندس مصطفى أحمد عبد القادر

تنصب بحوثه على معالجة بعض التفاضلات اللاخطيه ، وكذلك بعض المعادلات التفاعلية ذات المعـــاملات المتغيرة مع الزمن . ولهذين النوعين من المعادلات التفاضلية أهمية خاصة في التطبيقات الهندســـية . ويدل عمله على تمكنه من الرياضيات العليا .

٣ ــ دكتور طلعت السيد احمد يوسف

أستاذ بكلية الهندسة بجامعة القاهرة

أمكن تطبيق بحوثه في المجال الصناعى في غرف احتراق توربين الغاز مما كان له أثر في اختبار درجة تحميل غرف الاحتراق قبل أن تنتقل من مرحلة التعميم الى التنفيذ .

٤ ــ دكتور آسر على زكى

أستاذ مساعد بكلية الهندسة بجامعـــة الاسكندرية .

تدل بحوثه على التعمق في معالجة مشكلة انهيار العزل تحت الاجهاد ، وكذلك اجـــراء القياسات الدقيقة ، كما تتسم بأصالتها وعلو مستواها .

العلوم الزراعية

١ ــ دكتور احمد سليمان سمرة

رئيس بحـــــوث أمراض الأذرة بوزارة الزراعة .

دكتور كمال على ثابت

أستاذ بكلية الزراعة بجامعة القاهرة

صاحبا البحوث رائدان ملحوظا النشاط في مجال أمراض الأذرة بمصر ، وقد أدخلا في أعمالهما طرقا مستحدثة للبحث والدراســة خصوصا في الحقل .

٢ ــ دكتور عبد العظيم عثمان الطنطاوى

أستاذ مســـاعد بكلية الزراعة بجـامعة الاسكندرية .

تمثل بحوثه مرحلة جـــديدة من سلسلة متصلة من البحوث الهادفة في ميدان وراثة العشائر ، بدأها منذ خمسة عشر عاما ونال من أجل بعضها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٥٨ ، ثم استمر فيها مثابرا .. مضيفا اليها جديدا من العلم والابتكار له أهمية من الناحيـــة النظرية وفي المجال التطبيقى في ميدانى تربية النبات والحيوان .

٣ ـ دكتور عبد القادر راشد أبو عتاده

أدت بحوثه الى معرفة أثر البروتوزوا على الكفاءة الانتاجية للحيوان الزراعى ، وأهمية وجودها فى المعدة الأولى للحيوانات المجترة وارتفاع معدل نموها · وأهم افادة من تطبيق نتائج هذه البحوث هو فى الرضاعة الصناعية والفطام المبكر فى عجول الجاموس والابقار · اذ أن اتباع أى من هاتين الطريقتين يؤدى الى عزل هذه الحيوانات عن أمهاتها بمجرد ولادتها مما يجعل نمو البروتوزوا فى معداتها الأولى بطيئا ولهذا النقص تاثير على نموها بمقارنتها بزميلاتها التى ترضع طبيعيا · فاذا أجريت عدوى هذه الحيوانات المولودة تبعـــا لهذه البحوث فور ولادتهـا مكنهـــا ذلك من النمو بدرجة طبيعية وملموسة ·

العلوم الطبية

١ ـ دكتور عبد الحى الشرقاوى

أستاذ جراحة العظام بكلية الطب بجامعة القاهرة ·

دكتور حسين عبد الفتاح

أستاذ مساعد جراحة العظام بكلية الطب بجامعة القاهرة ·

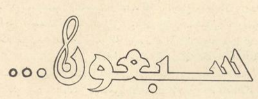
أحدث بحثهما انقـلابا فى طريقة عـــلاج كسور مفصل المرفق فى الاطفال · وطريقتهما فى العلاج تكون بوضع مفصل المرفق ممتدا مع البســـط الكامل والمحـافظة على الزاوية الرافقة وذلك تحت التخدير العام والأشعة ، وتثبيته فى جبس لمدة عشرة أيام لفترة واحدة قد تتكرر · وقد طبق الباحثان هذه الطريقة على ١١٥ حالة لم تظهر فى أى منها الالتهاب العضلى المتعظم أو قصر عضلى أو اصابة جديدة للعصب المتوسط · وهى طريقة بسيطة ولا تدعو للاقامة بالمستشفى أكثر من ٤٨ ساعة، وتتفوق نتائجها بقلة المضـــاعفات عن الطرق العلاجية الكلاسيكية مع المحافظة على الزاوية الرافقة ·

٢ ـ دكتور يوسف محمد عبد الرحمن

تقدم بعلاج جديد لأمراض القلب والأوعية الدموية ، وأظهر أن له أثرا فعالا فى جميع الأنسجة التى تشكو من نقص الدورة الدموية فيها ، كما أنه كشف عن نوعين من الأنسولين فى الدم لهما خـــواص وتأثيرات مختلفة مما سيكون له أثره فى العـــناية بمرض البول السكرى ·

كذلك شارك فى بحث تأثير الانسداد المعوى وازالته تجريبيا موضحا الاهمية الاكلينيكية لتلك التجارب ·





« انك خادع ومخدوع كلما حاولت ان تحكى لنفسك أو للناس حكاية ساعة واحدة من ساعات عمرك ٠ لأنك لن تحكى منها الا بعض بعضها ٠ فكيف بك تروى حكاية سبعين سنة ؟! » ٠

هذا ما يقوله الكاتب العربى الكبير ميخائيل نعيمة فى تقديمه لترجمته الذاتية التى أسماها « سبعون » والترجمة تقع فى ثلاثة مجلدات تضم ما يقرب من ألف صفحة ، ومع ذلك وصفها كاتبها بأنها « خداع » لأنها لاتحكى الا بعض البعض من حياته ، فكيف بى وأنا الذى أريد أن أحدثك عن هذا السفر الكبير فى ورقة واحدة ، ألست أشبه بمن يحاول أن يصر الفيل فى منديل ، أو يدخل الجمل من سم الخياط ؟!!

غير أنى لا أستطيع أن أتحدث فى موضوع آخر ، وقد شغلنى هذا الكتاب طوال الشهر الماضى ، وخيل الى أنى خرجت بعد قراءته أفضل منى قبل أن أقرأه ٠ وما أكثر الكتب التى نقرؤها ولكن ما أقل الكتب التى تعطينا مثل هذا العطاء الوفير ، وتحدث فى نفوسنا مثل هذا الأثر القوى الحاسم ، حسبى اذن أن أنوه بالكتاب وبقيمته الروحية والفكرية الكبيرة ، على أمل أن تعود « المجلة » فى القريب الى الوقوف عنده وقفة أطول وأعمق ٠

***

أول ما لفتنى فى الكتاب أن مؤلفه ، وقد قر رأيه على أن يروى لنا حكاية عمره ، نحى جانبا كثيرا من عوامل الخجل والحياء والتواضع ٠ فهو كاتب كبير يقرأ فى كل أقطار العربية ، وفى كثير من البلدان الناطقة باللغة الانجليزية التى ألف بها بعض كتبه وترجم اليها بنفسه بعض كتبه الأخرى ، فضلا عن البلاد الأخرى التى ترجمت بعض مؤلفاته الى لغاتها ٠ ولو لم يكن كذلك لما كان هناك أى داع لأن يحكى لنا قصة حياته ٠

ولذلك فهو لا يستنكف من أن يسجل فى مقدمة الكتاب وبعض فصوله نماذج عديدة من كلمات الثناء والتقدير التى قيلت فيه وفى أدبه ، ليوضح أثر كتاباته فى قارئيه ، وليشكر الله على أن عطاءه لم يكن بلا جزاء ٠

وكذلك لا يتردد فى الاستشهاد بمقتطفات كثيرة من كتبه المطبوعة بل لعله أسرف فى ذلك بعض الشيء ، وبخاصة فى المجلد الثالث ، ليصور تطور تفكيره فى مختلف مراحله ، وليشرح العوامل والأهداف والمرامى التى من وراء أهم مؤلفاته ومواقفه ٠

انه يصحبنا فى رحلة طويلة حافلة بالأحداث ، فنراه طفلا صغيرا فى قرية « بسكنتا » على سفح جبل « صنين » بلبنان ، ثم صبيا يتعلم فى المدرسة الروسية بالناصرة بفلسطين ، ثم يافعا فى « سمنار » بولتافا بروسيا ، فشابا بجامعة واشنطون بالولايات المتحدة الامريكية ، ومنها ينتقل الى نيويورك حيث يشترك فى تأسيس « الرابطة القلمية » مع جبران خليل جبران ونسيب عريضة وايليا أبو ماضى ، ويعمل بائعا جوالا يوزع ملابس السيدات الداخلية !

وتنشب الحرب العالمية الأولى وتشارك فيها الولايات المتحدة ، فيجند ميخائيل نعيمه فى صفوف مقاتليها ، ويكتب صفحات تدين الحرب وصانعيها وتصور وحشيتها وبشاعة آثارها ، وفى فرنسا يلتحق بعد نهاية الحرب بجامعة « رينز » بضعة أشهر قبل أن يعود الى نيويورك ٠ ثم ما

يلبث أن يهجر أمريكا ليعود الى قريته الهادئة فى لبنان ، حيث يعيش حياة المفكر الناسك ، الذى يرفض الجاه والمناصب ، ويحيا لفكره وأدبه وحدهما .

لقد عرف الحب والحرب والصداقة والجوع والحرمان ، وذاق ملذات الجسد والروح ، وعاشر أناسا من مختلف الجنسيات فى بيئات وظروف متباينة ، وسجل ذلك كله ، أو « بعض بعضه » على حد تعبيره ، بصدق وصراحة وجمال قل أن نجد نظيرا لها فى التراجم الذاتية التى كتبها أدباؤنا العرب وحرص خلال هذه الرحلة الطويلة الحافلة بالأحداث على ألا يدع موقفا دون أن يستخلص منه أعمق الدروس الروحية التى حصلها منه ، فاحتفاله بالجانب النفسى الروحى أكبر بكثير من اهتمامه بتسجيل الأحداث المادية ونظراته الكونية والانسانية العامة تغلب على ما عداها ، بحيث تستشعر أثناء قراءتك للكتاب أنك تعيش مع مؤلفه تجاربه الفكرية والروحية أكثر مما تتابع مغامراته الدنيوية والعاطفية ، فلا تنتهى منه الا وقد ربيت تربية جديدة ، أو خلقت خلقا جديدا ، بما أضافه « نعيمه » الى زادك من التجارب والتأملات الروحية والفكرية .

وهذا الراهب المتنسك فى محراب فكره على سفح « صنين » ليس منعزلا عن أحداث العالم ، كما قد يتصور البعض ، بل هو يتتبعها باهتمام وقلق ووعى ناضج ، ويشارك فيها بالرأى المحنك والكلمة المضيئة . يرفض كل تعصب ، ويلعن كل شر ، ويقاوم الحروب ، ويفضح تجارها ومشعليها ويشارك الطبقات الدنيا آلامها ومتاعبها ، ويهاجم مستغليها .

وهو وان بعد بنفسه عن معترك السياسة العملية المصطرع ، الا أن ايمانه بالاشتراكية واضح وقديم ، نلمسه بوضوح فى مذكراته القصيرة التى دونها عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى ، ثم فى نبوءته المؤكدة بأن الاشتراكية ـ أو الشيوعية ـ لابد قاضية على الرأسمالية ، وان كان يتنبأ أيضا بنظام جديد ينبثق من الشيوعية ويقضى عليها . ورغم ذلك فهو يقرر ، ككثير غيره من كبار المفكرين العالميين ، أن فى طبعه « ما يأنف من الانقفاص ضمن حدود أى جمعية أو مذهب ، وينفر من شتى السمات والشارات مهما حلت فى أعين الناس » .

يبقى ذلك الحب الغامر للحياة والأحياء ، بل للحجر والحصى والجماد ، وللخالق ذلك كله ، الذى يملأ قلب ميخائيل نعيمه ، ويفيض منه على كل صفحة ، فهذا الحب الصوفى العارم هو اللحن الرئيسى فى الكتاب .

***

من قديم وأنا شديد الاحساس بتقصيرنا المعيب نحو أدباء الوطن العربى فى مختلف أقطاره ، وقد زاد كتاب «سبعون» من هذا الاحساس فى نفسى وفى اعتقادى أن هذا التقصير لا يضير الأدباء العرب بقدر ما يضرنا نحن أدباء مصر ، ويحرمنا الاستفادة من العطاء الخصب السخى الذى يقدمه انتاج أشقائنا العرب .

فعلى الذين يشغلون أنفسهم هذه الأيام بالعمل على تصدير الكتاب المصرى الى مختلف الأقطار العربية ، اذا أرادوا لمسعاهم النجاح ، أن ينشغلوا بنفس القدر بتيسير دخول الكتاب العربى الى مصر وبيعه بأثمان معقولة ، فلا عطاء دون أخذ . ومن مصلحتنا أن نتحرر من تلك النظرة التجارية الى الكتاب ، وندرك أنه وعاء للفكر والروح قبل أن يكون سلعة للكسب والمنفعة المادية ، وأن انتاج الأدباء العرب فى مختلف أقطارهم انما هو كيان واحد لأدب واحد بالرغم من الاختلافات الجزئية الطفيفة الناجمة عن اختلاف البيئات واللهجات .

بل انى لأتطلع الى اليوم القريب الذى نضم فيه الى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ممثلين لمختلف الأقطار العربية ، ونمنح جوائز الدولة للمتفوقين من الأدباء والفنانين والباحثين العرب دون تمييز أو تفريق بين الأقطار التى ينتسبون اليها . فاذا كان ثم اليوم عوائق مصطنعة تحول دون تحقيق الوحدة السياسية الشاملة ، فان تحقيق الوحدة الفكرية أيسر وأقرب منالا ، وهى الأساس الذى لا يمكن أن تقوم الوحدة السياسية بدونه .

فؤاد دواره